

Die Pisaner Domkanzel

NEUER VERSUCH ZUR WIEDERHERSTELLUNG IHRES URSPRÜNGLICHEN ZUSTANDES

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München
vorgelegt von
Géza Jászai
in München

MÜNCHEN 1968



Digitized by the Internet Archive
in 2026

Die Pisaner Domkanzel

NEUER VERSUCH ZUR WIEDERHERSTELLUNG IHRES URSPRÜNGLICHEN ZUSTANDES

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München
vorgelegt von

Géza Jászai

in München

MÜNCHEN 1968

für Dávid Mária Kiss

QUI SCULPIT FIGURAM NIHIL PONIT, IMMO REMOVET
ET IN IPSO LAPIDE RELINQUIT FORMAM NOBILEM ET PULCHRAM.
ABLATIONEM SEQUITUR AMOR SEMPER.¹

BONAVENTURA



Referent: Prof. Dr. Wolfgang Braunfels

Korreferent: Prof. Dr. Walter Otto

Tag der mündlichen Prüfung: 23. Februar 1968.

Die vorliegende Arbeit über die Pisaner Domkanzel entstand aus einem Referat, das ich im WS 1962/63 der Münchner Universität an den Seminarübungen »Giovanni Pisano« bei Herrn Prof. Dr. Hans Sedlmayr am 29. Januar 1963 gehalten habe.

Nach der Emeritierung meines verehrten Lehrers arbeitete ich — seine Ermutigung beherzigend — selbständig weiter; und auf diesem Wege, der im Sinne seiner Lehre »durch die Enge Pforte des Verständnisses einzelner Kunstwerke hindurch« führte, versuchte ich, ihm zu folgen. Im Bewußtsein meiner bescheidenen Kräfte, ging ich dennoch an das Werk.

Für weiteren Rat und Förderung meiner Arbeit möchte ich besonders Herrn Professor Dr. Wolfgang Braunfels danken.

München, 20. November 1967.

G. J.

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT

I VORBEMERKUNGEN

1. Zum Gebrauch des Wortes „Kanzel“ (5)
2. Auftrag und Auftraggeber (6)
3. Die Entstehungszeit und der Schöpfer des Werkes (6)
4. Material und Fassung (6)
5. Ihr ursprünglicher Platz und späteres Schicksal (7)
6. Erhaltungszustand (7)
7. Maß, Art und Ordnung (8)
8. Probleme der Rekonstruktion und der Forschung seit 1926 (9)

II EINIGE VORAUSSETZUNGEN IHRER REKONSTRUKTION

Bemerkungen zur Ikonographie und zu den ursprünglichen Zustände der drei früheren Kanzeln der Pisani (Rekonstruktionsversuche)

1. Die Pisaner Baptisteriumskanzel (11)
2. Die Sieneser Domkanzel (19)
3. Die Kanzel der Kirche S. Andrea zu Pistoia (23)

III ZUR WIEDERHERSTELLUNG

IHRER URSPRÜNGLICHEN ZUSTANDES

1. Die beiden Lesepulte (29)
2. Die Brüstung (30)
3. Das Zwischenstockwerk (33)
4. Das Stützengeschoß (37)

IV ZU IHRER DEUTUNG

1. Himmlisches Jerusalem (52)
2. Kanzelprogramm und Liturgie (54)
3. Architektur, Skulptur, Farbe (56)
4. Die Inschriften (62)
5. Zur Bedeutung des Werkes (64)
6. Offene Fragen (66)

ANMERKUNGEN (67)

LITERATURHINWEISE (72)

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN UND PLÄNE (78)

TAFELN (79)

LEBENS LAUF (94)

1. Zum Gebrauch des Wortes „Kanzel“

Das Wort „Kanzel“ (italienisch: *pulpito*), mit dem wir den Gegenstand unserer Betrachtung — die Pisaner Domkanzel — bezeichnen, ist ein moderner Ausdruck für das Rednerpult des Predigers, das wir heute gewöhnlich von den Kirchenhören entfernt, also vom Raume der liturgischen Handlungen getrennt, etwa in der Mitte des Hauptschiffes nach akustischen und optischen Gesichtspunkten aufgestellt finden. Dieses Werk aber, das wir mit diesem allgemein gebrauchten Wort „Kanzel“ hier benennen, wurde in der Epoche seiner Entstehung lateinisch *PERBIO* (*Burgundio di Tado*) oder italienisch *PERGAMO* (*Dante*) genannt. Das lateinische Wort *perbio* (*pervio*) kennzeichnet etwas leicht Zugängliches und Offenes. Sollte dieser Ausdruck eigentlich nach Art und Weise der Aufstellung dem Werk einen Namen geben? Es ist durchaus wahrscheinlich. Da sie offen vor dem Chorraum (*chorus psallentium*) stand (Typ: Kanzel in St. Paul und St. Peter, Geresä, Syrien, 5. Jh.) und nicht 'eingeschlossen' im Chorraum selbst, wie die Ambonen der Frühzeit christlicher Kunst (Typ: Chorbau in St. Clemente, Rom, 6. Jh.). — Im Sprachgebrauch findet man das Wort *PERBIO* für die Bezeichnung einer Kanzel lange nicht mehr. Das Wort *PERGAMO* ist demgegenüber in Italien, auch in der Kunstdliteratur, noch heute im Gebrauch. Es stammt aus dem Griechischen bzw. Urindogermanischen und hat mehrfache Bedeutung, — bezeichnet Burg, Fels, Festung, aber auch Berg, Anhöhe, Hügel. Das Burgartige, das Hochgelegene kommt auch in der Gestalt der Kanzel des Pisaner Domes klar anschaulich zum Ausdruck. Sie erinnert uns wirklich an eine kleine Burg, eine Festung, an eine von hohen Mauern umgebene, befestigte Stadt auf steil emporragendem Hügel (Abb. 1). Es klingt uns vielleicht ungewöhnlich, aber dem mittelalterlichen Menschen, der seine Stimme und seinen Blick aus den Reihen der Gemeinde im Dienste Gottes zu diesem Werk betend emporgehoben hatte, müßte dieser Eindruck stets etwas natürliches, selbstverständliches sein. Auf diese Feststellung lassen unter anderem auch die zahlreichen mittelalterlichen Darstellungen von Städten verschiedenster Art schließen. Der alte Wortgebrauch spricht gegen den neuen, aber das Wort „Kanzel“ ist tief eingebürgert und ein treffenderes läßt sich

kaum finden. Um das allzu gesuchte zu vermeiden, benützen wir das Wort Kanzel weiterhin, halten aber den Sinn ihrer alten, zeitgenössischen Bezeichnung in unserer Erinnerung fest.

2. Auftrag und Auftraggeber

Die Pisaner Domkanzel wurde, wie eine zeitgenössische Inschrift am dritten Pilaster der südlichen Außenseite des Domes überlieferte, vom Leiter der Dombauhütte, Operaio Burgundio di Tado, im Jahre 1302 in Auftrag gegeben. Die Inschrift lautet: IN NOMINE DOMINI AMEN BORGHO GNO DI TADO FECE FARE LO PERBIO NUOVO LO QUALE E' IN DUOMO COMINCIOSI CORENTE ANI DOMINI MCCCII : FU FINITO IN ANI DOMINI CORENTE MCCCXI DEL MESE DI DI CIEMBRE.

Die Anbringung dieser Gedenktafel der Gründung rückt des Werkes hohe Bedeutung gleich am Anfang klar ins Licht. Es ist wohl eine beispiellose Tat in der Geschichte der italienischen Kanzelarchitektur. Der eigentliche Vertrag des Vorstehers der Bauhütte aber, den er mit dem Bildhauer geschlossen hat und der dem Sieneser Vertrag wahrscheinlich ähnlich war, ist nach unseren Kenntnissen nicht erhalten geblieben.

3. Die Entstehungszeit und der Schöpfer des Werkes

Die Entstehungszeit der Kanzel wurde auch durch Archivalien — meistens Zahlungsbelege aus den Jahren der Anschaffung des Steinmaterials und der Fertigstellung — überliefert; ferner durch die Kanzelinschrift selbst, die den Sockel umläuft, die 1311 als das Jahr der Vollendung angibt und ausdrücklich bemerkt, daß Giovanni Pisano dieses Werk eigenhändig (*arte manus sole*) geschaffen hat: HOC OPUS HIC ANNIS / DOMINI SCULPSERE JOHANNIS / ARTE MANUS SOLE / QUONDAM NATIQUE NICHOLE / CURSIS UNDENIS / TERCENTUM MILLEQUE PLENIS.²

4. Material und Fassung

Die Kanzel wurde aus dem schneeweißen, feinkörnig-kristallinen Marmor Carraras hergestellt. Die Lieferung des Materials aus den carraresischen Marmorbrüchen ist archivalisch überliefert. Sie erfolgte zwischen März und November 1302. Die Verwendung anderer Steinsorten, z. B. für die Säulenschäfte des Stützengeschoßes, wie es an allen früheren Kanzeln der Pisani der Fall gewesen war, ist zwar nicht überliefert, aber aller Wahrscheinlichkeit und Gesetzmäßigkeit nach können wir sie für sechs Säulenschäfte des Stützengeschoßes sicher annehmen; nur für sechs des von elf Stützen getragenen Kanzelbeckens, da die weiteren vier Säulen und die Mittelstütze durch Figurenpfeiler ersetzt wurden, die ebenfalls aus weißem Marmor sind.

Die Kanzel hatte ursprünglich eine Farbfassung. Der Kanonikus Raffaello Roncioni beschreibt in dem dritten Buch seiner *Istorie Pisane* — verfaßt um 1595 — die gekrönte Frauengestalt über den Kardinaltugenden im Stützengeschoß noch in ihrer alten farbigen Fassung: „con una veste rossa e lunga fino ai piedi, con un manto azzuro, con corona d'oro in testa“. Über die polychrome Fassung anderer Teile der Domkanzel wissen wir aber bedauerlicherweise nichts. Demgegenüber sind wir von mehreren,

öfters wiederkehrenden Reinigungen und dem Abwaschen der Kanzel durch urkundliche Zeugnisse schon aus dem 14. Jahrhundert gut unterrichtet. Ihr heutiger Zustand zeigt leider keine Spuren mehr von Farbstoffen. So sind wir bei der weiteren Betrachtung ganz auf Hypothesen verwiesen und in diesem Sinne wird uns das Problem der Polychromie des ganzen Werkes später noch ausführlicher beschäftigen.

5. Ihr ursprünglicher Platz und späteres Schicksal

Die Kanzel steht heute weder in ihrem ursprünglichen Zustand vor uns noch auf ihrem ursprünglichen Platz. Sie wurde nach ihrer Vollendung unter der Kuppel neben der ersten Säule des südöstlichen Querhauses, vor der rechten Seite der Chorschranke aufgebaut. Eine originale Grundrißzeichnung des Adriano dell'Oste aus den Jahren um 1595 zeigt uns skizzenhaft diesen Aufstellungsort der Kanzel.³

Auch Vasari erwähnt in seinen Viten, daß die Domkanzel zu Pisa „rechts am Chor“ stand. Nach Zeugnissen seiner Erinnerung war er zum ersten mal in Begleitung seines Freundes, des Goldschmiedes Manno, im Jahre 1529 in Pisa⁴, wie man weiß wohl später noch mehrere male. Am 25. Oktober 1595 brannte der Dom aus und die Kanzel wurde anläßlich der Wiederherstellungsarbeiten zwischen 1599 und 1601, wie die Rechnungsbücher der Domopera ausweisen, zerlegt und abgetragen. Ihre einzelnen Teile wurden dann teils in den Camposanto verbracht, teils im Inneren des Domes eingemauert, manche Bestandteile frei aufgestellt und für verschiedene Zwecke in Gebrauch genommen. Ferner wurden 1630 einige Stücke für die barocke Kanzel Pandolfo Fancellis wieder verwendet⁵, und zwar vier Eckfiguren von der Brüstung, die beiden säulentragenden Löwen des Stützengeschoßes und zwanzig Zwickelreliefs des Zwischenstockwerkes. Diese Kanzel Fancellis mit den eben erwähnten alten Elementen wurde zuletzt vor der Rekonstruktion nochmals umgestaltet, im Stützengeschoß ohne die beiden Löwen und an der Brüstung wurden statt vier nur zwei Eckfiguren aufgestellt. Es folgte die grundlegende Initiative J. B. Supinos. Alle in Pisa erhaltenen Bestandteile der Domkanzel Giovannis wurden in den späten Achtzigerjahren des 19. Jahrhunderts im Museo Civico auf seine Veranlassung vereinigt. Nach mehreren Rekonstruktionsversuchen hat Pèleo Bacci dann das heute vor uns stehende Werk zusammengesetzt. Er ließ es im Jahre 1926 unter der ersten Arkade des Mittelschiffes auf der Nordseite des Domes — also auf einem freigewählten neuen Platz — wieder aufrichten.⁶

6. Erhaltungszustand

Die Skulpturen der Kanzel sind in verhältnismäßig gutem Zustand erhalten. Nur die Gestalten des Stützengeschoßes sind infolge der Zerstörungen um 1812 an den Gesichtspartien stärker beschädigt. An den Reliefs sind Glieder und Köpfe einiger Figuren abgebrochen, besonders bei den Tafeln der Verkündigung, des Bethlehemitischen Kindermordes und des Jüngsten Gerichts.

Die neuen Teile, die bei der Rekonstruktion eingebaut wurden, sind nach den Angaben Pèleo Baccis: die runde Basisplatte, die Bodenplatte des Kanzelbeckens und alle Gesimse. Diese Gesimse konnten nach den erhaltenen Bruchstücken sicher ergänzt werden. Die Säulen des Stützenge-

schosses sind nicht ursprünglich zugehörig, aber alt. Zwei sind aus rosa Granit gebildet, eine aus dunkelgrauem, eine vierte aus hellgrauem toskanischen Marmor. Die Kapitelle sind zwar auch alt, aber ebenfalls nicht ursprünglich zugehörig. Eine Ausnahme bilden die Kapitelle der beiden vordersten Säulen, die nach den Vorbildern der Kanzel in San Andrea zu Pistoia frei kopiert wurden. Die Freiheit des modernen 'Kopieren' bedeutet aber in Wirklichkeit nicht weniger, als daß der Zusammenhang zwischen den Pistoieser Originale und den Pisaner Ersatzstücke fast vollkommen aufgelöst ist. Wir dürfen mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, daß Material, Form und Farbigkeit der ursprünglichen Säulen einen einheitlicheren Charakter hatte, ähnlich wie bei den drei früheren Kanzeln der Pisani. Auch die Proportionen der Säulen waren bestimmt harmonischer und einheitlicher gestaltet, besonders ihre Kapitelle und Basen.

Von den Sibyllen, den Eckstatuetten des Zwischenstockwerkes, sind einige verloren, zwei befinden sich heute in den Skulpturensammlungen der Staatlichen Museen zu Berlin-Ost, die an der Kanzel jedoch nicht durch treue Kopien, sondern durch freie Neuschöpfungen ersetzt wurden. Die beiden Berliner Sibyllen sind thronend, die neuen stehend dargestellt; diese drei neuen haben ihre Plätze unter den Reliefs der Jugendgeschichte Christi gefunden. Bei einer der Sibyllen ist der Kopf modern ergänzt, heute unter dem sog. „Prophet Jeremias“. Das Zwischenstockwerk wurde ferner rechts und links am Treppenaufgang mit neuen, viereckigen, an ihren beiden äußeren Seiten mit Blattornament verzierten kleinen Eckpfeilern abgeschlossen. Solchen neuen Abschluß hatte in ähnlicher Form die Brüstung der Kanzel bekommen. Vom Eingang rechts und links stehen hier auch mit Blattornament verzierte Eckpfeiler, die Bacci zum Zwecke der Rekonstruktion anfertigen ließ.

An der Stelle der von der Pisano-Forschung verloren geglaubten Evangelistensymbole, der Dreiergruppe des Tetramorphs, steht heute ein moderner Prophet, unter dem pultrtragenden Adler Johannes des Evangelisten. An Einzelheiten sind weiterhin ergänzt: die beiden Cherubim über den Schultern Christi im Stützengeschoß, auch seine rechte Hand; das Schwert des Erzengels Michael; die beiden Vögel am Haupt der Ecclesia, ihre Nasenspitze; der Löwe hinter dem Kopf des sog. „Herkules“, ein Teil seines rechten Fußes; im Verkündigungsrelief der Kopf des Engels Gabriel; die Kapitelle der vier Eckfiguren der Brüstung, die wegen ihrer Wiederverwendung durch Fancelli verstümmelt wurden; ferner auch mehrere Stücke der Blattvoluten in den Arkaden. Diese modernen Ergänzungen der Rekonstruktion, abgesehen von den neuen Ersatzstücken wie die großen Marmorplatten des Sockels und des Bodens des Kanzelbeckens oder das obere Gesims, sind ziemlich ungeschickt durchgeführt, manchmal auch ganz grob und willkürlich. Sie wirken im Gefüge des Ganzen einfach störend. Um nur einige zu erwähnen: der Kopf des Verkündigungsengels im ersten Relieffeld, — der Engel blickt hier aus dem Bilde heraus und nicht zu Maria hin, wie er es ursprünglich tat, was sich aus der Stellung seines Körpers schließen läßt. Auch die Figuren des neuen Propheten und der drei neuen Sibyllen wirken unter den ursprünglichen, skulpierten Bestandteile der Kanzel auffallend wesensfremd.

7. Maß, Art und Ordnung

Die Zusammenstellung der erhaltenen einzelnen Bestandteile ermöglichte die Rekonstruktion in einer annähernd originalen Form und Größe. — Die

Höhe der Kanzel (vom Boden bis zur Kante des oberen Gesimses) beträgt 4,61 m; Durchmesser des Kanzelbeckens (von der äußersten Gesimsvorkragung zu anderen): 3,73 m; Höhe der Mittelstütze: 3,12 m; Höhe der Sibyllen im Zwischenstockwerk: 0,57 m; Höhe der Eckfiguren zwischen den Reliefs und der Reliefs selbst: 1,15 m. Wenn wir aber noch zur Höhe des Kanzelkörpers auch die Höhe des Lesepultes (4,61 + 0,40) und zum Durchmesser des Kanzelbeckens die Länge des rechteckigen Eingangsbaus (3,73 + 1,15 und etwa 0,10 m Gesimsvorkragung) zurechnen, bekommen wir eine bisher ganz unbeachtet gebliebene Übereinstimmung der Maßverhältnisse: die Gesamtbreite und die Gesamthöhe des ganzen Werkes sind genau gleich: 5×5 m groß. Diese Größe der Pisaner Domkanzel übertrifft alle Werke der italienischen Kanzelarchitektur. Ihr Aufbau zeigt uns ferner, daß Giovanni das Erbe seines Vaters Nicola weitgehend bewahrt hat: die äußerst bewußte Gliederung und das klare additive Aufbauprinzip, das in den drei Stockwerken (Stützengeschoß — Zwischenstockwerk — Brüstung) im Verhältnis $7:2:3 = 12$ zum Ausdruck gebracht ist. Die Art der Grundform ist demgegenüber eigenartig neu. Sie ist weder polygonal noch kreisförmig, sondern aus einem 'Viereck' und aus einem in einen Kreis verkappt umgewandelten 'Oktogon' zusammengesetzt und bildet so eine eigentümliche und unauflösbare Einheit. Ihre Ordnung, der Aufbau ihres 'Textes' aber, den wir in der heutigen Zusammenstellung von vornherein als fragwürdig bezeichnen, war erstens durch die untereinander verbundenen, aufeinander bezogenen Sinngehalte der einzelnen plastischen Glieder wesentlich bestimmt, zweitens durch die 'übergreifende' Symmetrie, die den drei früheren Kanzeln noch nicht eigen ist.

8. Probleme der Rekonstruktion und der Forschung seit 1926

Entwürfe oder Zeichnungen sind uns weder über den architektonischen Aufbau noch über die Ausgestaltung des ikonographischen Programms bekannt. Péleo Bacci stützte sich in seiner Rekonstruktion besonders auf zwei schriftliche Quellen, nämlich auf die Beschreibung des Florentiner Goldschmiedes Marco di Bartolomeo Rustici im 1425 und auf das Manuskript Raffaello Roncionis des Archivs der Stadt Pisa.⁷ Diese Dokumenten beschränken sich aber nur auf das unsystematische Aufzählen größerer Komponenten des Werkes und gehen nicht auf Einzelheiten ein; ferner sind sie eben nicht ohne jeden Widerspruch. Für eine sichere Lösung des Rekonstruktionsproblems waren sie unzureichend. Bacci berücksichtigte die Aufbausysteme und die Programme der drei früheren Kanzeln der Pisani in mancher Hinsicht beim Verwirklichen des Wiederaufbaus, besonders in Verbindung mit ikonographischen Fragen.

Die ältere Kunstliteratur — noch vor der Rekonstruktion — trägt im wesentlichen ausschließlich einen formgeschichtlichen Charakter, da ihr dies Werk nur in seinen Fragmenten erfaßbar war. Sie fußt noch — mit wenigen Ausnahmen — auf den Spuren der zurückhaltenden Äußerungen Vasaris, die für seine eigene Epoche charakteristisch sind: „Es ist aber doch sehr zu beklagen — schreibt er —, daß bei so vielen Kosten, Mühe und Fleiß kein entsprechender Entwurf zugrunde lag, daß weder Erfindungsgabe noch Anmut noch guter Stil dieses Werk zieren und ihm jene Vollkommenheit geben, die in unseren Tagen bei weit geringerem Aufwand an Geld und Mühe allgemein erreicht würde.“ Und mit wohlwollender Objektivität fährt er fort: „Trotzdem muß die Kanzel den Menschen

jener Zeit, die gewohnt waren, nur ganz grobe Arbeiten zu sehen, als ein nicht geringes Wunder erscheinen sein.“⁸

Die neuere kunsthistorische Forschung — also nach der Rekonstruktion Baccis — hat dieses Spätwerk Giovannis, das man wohl mit den größten und bedeutendsten Leistungen der italienischen Kunst um 1300 vergleichen kann, im Grunde bisher vernachlässigt. Seit der wirklich anerkennungs-würdigen Arbeit Pèleo Baccis wurde nämlich die Rekonstruktion nicht einmal kritisch überprüft, sie erschien allenfalls in Ordnung.

Harald Keller bemerkte zwar in seiner grundlegenden Monographie über Giovanni Pisano, daß die Kanzel des Pisaner Domes „allein bei der Anordnung der Zwischengeschoßfiguren nicht auf ganz festem Boden stand“⁹, beschäftigte sich aber mit dem Werk ausschließlich nach stilistischen und ikonographischen Gesichtspunkten und in diesem Sinne folgte er eigentlich die Ausführungen Baccis. Nach einigen Jahren war es wieder die deutsche Kunstgeschichtsforschung, die unser Giovanni-Pisano-Bild entscheidend bereichert hat. Wolfgang Braunfels hat sich in seinem aufschlußreichen Aufsatz mit der Gestaltikonographie der Kanzeln des Nicola und Giovanni befaßt.¹⁰ Es folgte die Studie Pasquale Stefaninis über den Symbolgehalt der Domkanzel. In seiner Schrift „Il significato simbolico del pergamo di Giovanni Pisano nella Primaziale di Pisa“¹¹ weist er als erster auf jene zeitgenössischen 'Quellen' hin, aus denen Giovanni und seine Auftraggeber wahrscheinlich geschöpft haben konnten, besonders auf die Predigten der damals in Pisa wirkenden Dominikanern Bartolomeo da San Concordio und Domenico Cavalca in der Scuola Santa Catarina. In seinen Darlegungen setzt Stefanini aber die Methode Baccis fort, d.h. er arbeitet mit verschiedenen Zitaten aus der Heiligen Schrift, aus den Schriften der Kirchenväter und Theologen des Mittelalters und umschreibt den theologisch-symbolischen Sinngehalt der einzelnen Gestalten der Kanzel noch ausführlicher, ohne den geringsten Widersinn in der heutigen Form und Deutung des Werkes zu erkennen. Die Abhandlung Herbert von Einems über das Stützengeschoß der Domkanzel¹² läßt die Probleme der Interpretation dieses Werkes wieder stark hervortreten. Von Einem versuchte für das Stützengeschoß ein konkretes Programm nachzuweisen. „Die Kanzel des Pisaner Domes — hebt er hervor — ist die letzte, reifste und vollkommenste der Kanzeln der Pisani. Sie setzt die früheren voraus, übertrifft sie aber nicht nur an Größe und dichterischer Kraft der Erzählung, sondern gerade auch an systematischer Durchdringung des Programms.“¹³

All diese bisherigen, von verschiedener Seite her erreichten Ergebnisse der Forschung stellen uns zuerst die Forderung nach einer kritischen Prüfung der Rekonstruktion. Sie scheint nämlich weder in der Anordnung der Pfeilerfiguren an den Ecken der Brüstung noch in der Arkadenzone zu stimmen, ferner lassen sich auch einige nicht ganz unwesentliche Korrekturen in der Aufstellung und Deutung der Stützengeschoßfiguren durchführen. (P IV/A)

II EINIGE VORAUSSETZUNGEN IHRER REKONSTRUKTION

Bemerkungen zur Ikonographie und zu den ursprünglichen Zustände der drei früheren Kanzeln der Pisani (Rekonstruktionsversuche)

Die Erkenntnis, daß die Probleme aller vier Kanzeln von Nicola und Giovanni engstens zusammengehören, zeigte sich im Grunde als der zukunftsreichste Forschungsweg. „Untereinander stehen die vier Kanzeln in engstem Zusammenhang. Jede ältere ist das Exemplum für die folgende. Gemeinsam bilden sie das Schulbeispiel für die immanente Fortentwicklung einer bildkünstlerischen Idee. Auch die stetige Bereicherung des inhaltlichen Programms gibt Hinweise auf die Bedeutungsgehalte, die die Vorstellungen mit dem Ganzen verband.“¹⁴ Was die Grundlage für die gestaltikonographischen Untersuchungen bedeutete, erwies sich auch für die stilistischen Analysen dieser Werke als grundlegend. „Die Reliefs von Nicolo und Giovanni Pisano stehen ziemlich isoliert in ihrer Umwelt; es hat etwas Plötzliches, wie sie in der Reihe mittelitalienischer Kanzeln, italienischer Reliefs überhaupt auftauchen. Nie zuvor gibt es im Abendland Stilbildung so sehr als persönliche Leistung. Trotzdem ist der Reliefstil der Pisani nur in Italien, sogar nur in der Toskana möglich gewesen, und er kann das Bild vom Reliefstil des Mittelalters, Italiens, der Zeit gerade durch seine einmaligen Werte bereichern.“¹⁵ Neben diesen beiden Aspekten, den gestaltikonographischen und stilistischen, blieben noch andere grundlegende Fragen unerörtert¹⁶, die ikonographischen und die Probleme ihrer ursprünglichen Zustände schlechthin. Prüfen wir kurz ihre heutigen Zustände und die Deutungen ihrer ikonographischen Programme, um die noch bestehenden offenen Fragen nach Möglichkeiten zu beantworten und weiterhin, um die früheren wahren Erkenntnisse klarer hervortreten zu lassen.

1. Die Pisaner Baptisteriumskanzel

Ihre Grundstruktur (P I/A) zeigt ein dreistöckiges Hexagon. Sechs dunkelrote Marmorsäulen und die Mittelstütze heben das Kanzelbecken empor. Jede zweite Marmorsäule wird von einem Löwen getragen, während die Mittelstütze auf drei hockenden männlichen Gestalten und sechs (zuzweien

zwischen den Hockenden) sitzenden oder liegenden Tieren ruht. Zwischen den Ecksäulen des Stützengeschoßes und des Kanzelbeckens vermittelt ein Zwischenstockwerk. Über den Kapitellen der Ecksäulen stehen oder thronen aus dem Grunde kräftig hervortretende Statuetten, sechs Eckpfeilerfiguren. Zwischen diesen Eckfiguren wölben sich Kleeblattbögen mit Zwickelreliefs. Die Brüstung bilden fünf Tafeln mit Darstellungen der Heilsgeschichte Christi in Hochrelief aus weißem Marmor. Zwischen den Reliefs stehen dreiegebündelte Marmorsäulen aus dunkelrotem Marmor. Das von dem Treppenaufgang links stehende zweite Säulenbündel — zwischen Kreuzigungs- und Weltgerichtstafel — ist kürzer gehalten, es bietet Raum für den pultrtragenden Adler. Aus dem gleichen dunkelroten Marmor sind auch die Gesimse des Kanzelbeckens angefertigt. Diese kraftvolle, mit dem weißen Marmor der Reliefs stark kontrastierende Farbe der Ecksäulen, der unteren und oberen Gesimse umrahmt diese Tafeln, in dem sie jedem Reliefeld einen geschlossenen Bildcharakter verleiht.

Obwohl sie im allgemeinen gut erhalten ist, zeigt ihr heutiger Zustand die Spuren einer groben Zerstörung. Die säulentragenden Löwen wurden von ihren Füßen einfach abgeschlagen und die Figuren der Reliefs sind an mehreren Stellen verstümmelt. Allein von der Weltgerichtstafel fehlen mehr als dreißig Köpfe. Deshalb und wegen der unzureichenden Kenntnisse über ihren Wiederaufbau zweifeln wir an ihrer Aufstellung, ihrem Zustand bzw. ihrer Zusammenstellung. Heute steht sie auffallend abseits, zwischen einem Pfeilerbündel und der Chorwand sichtbar eingepreßt.

Die neue Marmortreppe, die auf älteren Aufnahmen noch vorhanden ist, ist neuerdings vom Kanzelkörper entfernt worden. Beim Einbau dieser modernen Treppe wurden die unter dem Eingang des Kanzelbeckens liegenden Bogenfelder des Zwischenstockwerks zerstört und die erste Eckfigur der Arkadenzone (vom Eingang rechts), die sog. „Caritas“ willkürlich verstümmelt.¹⁷ Ihr ganzer rechter Fuß und die dahinter standene Blockpartie ist abgebrochen. Bei diesem Punkt ist uns die Klärung dieser Frage auch hinsichtlich der Ikonographie des ganzen Programms wichtig. Kurz: stand hier eventuell an Stelle der fehlenden Blockpartie das zweite Kind der „Caritas“? Oder: wurde hier ein kleiner Löwe dem „Löwe mit Hirsch“ beim gegenüberthronenden Engel, dem sog. „Glaube“, gegenübergestellt? Zunächst lassen wir noch diese Frage unbeantwortet.¹⁸ Repetieren wir zuerst das ganze Programm, auch das allzu oft wiederholte, in mancher Hinsicht herrscht nämlich noch eine nicht geringe Unklarheit bei den ikonographischen Deutungen der einzelnen Komponenten.

Das ganze Programm des Werkes gliedert sich gemäß dem architektonischen Aufbau in drei Bildzonen. Im Stützengeschoß (vom Treppenaufgang, von dem eigentlichen Eingang der Kanzel links nach rechts umlaufend) wechseln Löwensäulen mit Säulen auf gestuften flachen Basen ab. Zwischen den Pfoten des erten Löwen liegt ein Widder, das Christussinnbild des Sündenbocks, hinweisend nach oben auf die Geburt des Heilandes (3 Mos 16, 10 u.a.). An der dritten Ecke des Hexagons nährt eine Löwin ihre neugeborenen Kleinen, vor ihr liegt ein kleiner Hase ihre Pfote leckend. Ihr gegenübergestellt ist ein Löwe, unter der fünften Säule, zwischen seinen Pfoten mit einem Jagdhund, der den Hasen beobachtet, wahrscheinlich in Anspielung auf Christi Auferstehung und letzten Sieg.¹⁹ Zu diesem äußeren Ring gesellt sich die Mittelstütze mit einem reich modellierten, sechseckigen Basis. Sie trägt die folgenden seltsamen Darstellungen: gekleideter Mann mit dichtem Vollbart; Panther und Eule; gekleideter jüngerer Mann mit langem Strähnenhaar, ohne Bart; Löwe und Ochse; ein völlig nackter Mann mit kurzem Haar und glattem Gesicht; Greif und Widder.

Die drei auf dem Boden hockenden Männer stützen die Mittelsäule mit ihren Schultern, der Löwe brüllt wild mit aufgerissenem Maul, der Panther und der Greif sind als „Säulenfresser“ dargestellt, die Eule steht, der Ochse und der Widder liegen zwischen ihren Vorderpfoten mit nach vorne gerichteten Blicken. — Was bedeuten diese eigenartigen Darstellungen nun eigentlich? — Georg Swarzenski weicht der Problematik der Deutung aus. „Es liegt nahe, diesen Darstellungen eine symbolische Deutung zu geben, aber es kann sich wohl nur um sehr vage, allgemeine Vorstellungen handeln“, stellt er fest und läßt die Frage offen. Auch die neuesten Arbeiten setzen sich über das Problem hinweg und es ist bis heute so geblieben. Man bezeichnete diese Gestalten des Sockels wirklich sehr verschieden, auch als „Sklaven“ (Schubring), als „groteske Figuren“ (G. N. Fasola), sogar als „Narren“ (Swarzenski) oder als „geduckte Männer“ (Wolfram von den Steinen). Oft gab man ihnen nicht einmal einen Namen.²⁰

Aber schon die ganz eigentümlichen, sehr charakteristischen Zügen ihrer Darstellungsweisen sind vielsprechend, wir sehen sogar gleich attributiv-hafte Motive, die bisher überhaupt keine Beachtung fanden. Die nackte Gestalt hält nämlich in ihren beiden Händen zwei große Steine; der langhaarige, bartlose Hockende hält demgegenüber in seiner Linken nur einen großen Stein; der dritte Hockende rafft die Falten seines Kleides mit seiner linken Hand zusammen, mit der Rechten stützt seinen, nach oben gerichteten Kopf. Trotz der Zerstörung ihrer Gesichtspartien dürfen wir die ursprünglichen beseelten Ausdrücke kaum verkennen: von ihren Visionen ergriffen blicken alle drei nach 'oben'. Durch ihre eigenartigen Züge und Attribute leuchtet plötzlich der Sinngehalt des Ganzen auf. — Ist die nackte bartlose Gestalt vielleicht Hiob? Der Gerechte des Alten Bundes, den wir manchmal in der Malerei, obwohl in anderem ikonographischen Zusammenhang, nackt zwischen wilden Tieren ähnlich dargestellt finden.

Es sei hier nur kurz auf jene beiden Beispiele hingewiesen, die uns zur Deutung dieser Figurengruppe verholfen haben. In einer Miniatur der Schule von Winchester (Mitte 12. Jh.) erscheint Hiob auch völlig nackt. Es ist das erste Blatt seines Buches: Der Gerechte Hiob scheint sich mühe-los im schrecklichen, rankenartigen Geschlinge eines mächtigen Drachen zu erheben. Zu seiner Rechten 'steht' ein bissiger Hund, zur Linken ein Adler, die ihn beide anscheinend angreifen wollen. Der Hund beißt nun in den Schwanz des Ungeheuers und der Adler wendet sich gegen den Hals des menschenköpfigen Drachen. Das Motiv des mühelosen Sichbefreiens ist unverkennbar. — In einem viel späteren Beispiel stellt Vittore Carpaccio (Meditation über die Passion Christi, New York, Metropolitan Museum, um 1485) den Gerechten Hiob ebenfalls nackt, nur mit einem Lendenschurz bekleidet, dar. In der Landschaft hinter ihm jagen und überfallen wilde Panther Hirsche. Die symbolischen Parallelen dieser beiden, recht unterschiedlichen Darstellungen führen unsere Gedanken zu den hockenden Gestalten und Tiere Nicolas hin.²¹

Der Gerechte Hiob ist nackt, er hat alles verloren, aber durch seinen Glauben gewinnt er alles zurück; wer sich beugt unter Gott, der wird errettet. „Siehe, selig ist der Mensch, den Gott straft, darum weigere dich der Züchtigung des Allmächtigen nicht. Den er verletzt und verbindet, er zerschlägt und seine Hand heilt. Aus sechs Trübsalen wird er dich erretten und in der siebenten wird dich kein Übel rühren... im Verderben und Hunger wirst du lachen und dich vor den wilden Tieren im Lande nicht fürchten; sondern dein Bund wird sein mit den Steinen auf dem Felde und die wilden Tiere auf dem Lande werden Frieden mit dir halten.“ (Hiob 5, 17-23). Also auch das Lachen ist ein klares Zeichen, nicht nur der Bund

mit den Steinen und der Friede unter den wilden Tieren, und nicht zuletzt die Nacktheit des Körpers, um Hiob in dieser Gestalt mit Sicherheit zu erkennen.

Wie sind aber die anderen zwei Figuren zu deuten? Würde uns hier vielleicht die Zahlensymbolik helfen? Hiob zu dritt? Sind die anderen hockenden Gestalten die Gerechten Noah und Daniel?

Der Hockende mit einem großen Stein in seiner Linken ist bestimmt der Prophet Daniel. Seine Darstellungsweise weist unmittelbar auf den Kern seiner Vision hin: „...ein Stein herabgerissen ward ohne Hände; der schlug das Bild an seine Füße...“ (Daniel 2, 34). Die Darstellung ist ‚wortgetreu‘ und bezieht sich auf die Jungfrau Maria bzw. auf das Himmlische Jerusalem. „Aber zur Zeit solcher Königreiche wird der Gott des Himmels ein Königreich aufrichten, das nimmermehr zerstört wird; und sein Königreich wird auf kein ander Volk kommen. Es wird alle diese Königreiche zermalmen und verstören; aber es selbst wird ewiglich bleiben.“ (Daniel 2, 44).²²

Nach so vielen tiefsinnigen Übereinstimmungen zwischen Bild und Wort kann es kein Zweifel mehr sein, daß die dritte Gestalt nur die Personifikation des Erzvaters Noah sein kann. Sein chlamysartiger Mantel, der mit einer großen Spange über seiner rechten Schulter befestigt ist, ‚bestätigt‘ ihn eigentlich auch als einen der Männer des Alten Bundes; dieses Gewand ist die traditionelle, byzantinische Tracht der Gestalten des Alten Bundes. Also kurz: die drei Gerechten des Alten Bundes, Noah, Daniel und Hiob. Ihre Darstellung als Ganzes, sie ist hier das entscheidendste, geht auf die Vision des Propheten Ezechiel zurück: „...wenn ein Land wider mich sündigt, in dem es die Treue bricht, und ich meine Hand wider dasselbe ausrecke und ihm die Stütze des Brotes zerbreche und eine Hungersnot hineinsende und Menschen und Vieh darin ausrotte, und es wären in seiner Mitte diese drei Männer: Noah, Daniel und Hiob, so sollen nur sie gerettet werden um ihrer Gerechtigkeit willen...“ (Ezechiel 14, 13-14). Ferner: „Und wenn ich böse Tiere in das Haus bringen würde, die die Leuten aufräumen und es verwüsteten, daß niemand darin wandeln könnte vor den Tieren, und diese drei Männer wären auch darin: so war ich lebe... würden sie weder Söhne noch Töchter, sondern allein ihre eigene Seele durch ihre Gerechtigkeit erretten.“ (Ezechiel 14, 15-20).

Diese drei Gerechten des Alten Bundes befolgen die Gesetze in ihrem Menschendasein, die der Gott den Menschen gesetzt hat; als Symbolgestalten folgen sie den Gesetzen der Schöpfung. Sie verwirklichen deren Ordnung, sie versinnbildeten den metaphysischen Urgrund des Kosmos, auf ihnen beruht die ewige Ordnung. — Es kann also keine Frage mehr sein, daß dieser Sinngehalt des hier dargestellten, zentrubildenden Motivs den Schöpfern der Kanzel des Pisaner Baptisteriums natürlich bewusst war. Nicola Pisano hat die Schrift mit leuchtender Klarheit vergegenwärtigt. Zwar suchen wir dies Bild der drei Gerechten im Bereiche der mittelalterlichen Kunst vergebens, soviel wir sehen, aller Wahrscheinlichkeit nach erschließen wir ein Novum mit unserer Deutung. Sie war jedoch zur Zeit Nicolas weitgehend bekannt und wurde in der geistlichen Literatur der Epoche öfters zitiert und interpretiert. Es sei nur das Beispiel der Legenda aurea des Jacobus de Voragine herausgehoben, das die Deutung dieser Darstellung nur noch bereichert: Pastor, der heilige Abt, lehrte die Brüder und stellte ihnen das parabolische Bild der drei Gerechten in den Mittelpunkt ihres geistigen Lebens: „Ihr sollt eurer wol hüten, euch selber betrachten, und Bescheidenheit halten: das sind die Werke der Seele. Armut aber, Trübsal und Bescheidenheit, das sind die Werke des einsamen Lebens. Denn es steht geschrieben ‚und wenn dann gleich die drei

Männer, Noe, Daniel und Job darinnen wären, so würden sie allein ihre eigene Seele retten durch ihre Gerechtigkeit. Noe bedeutet, die nichts besitzen; Job die betrübten; Daniel, die bescheiden sind.“²³ — Also keinem allgemeinen symbolischen Gehalt, keinen „Sklaven“, keinen „grotesken Figuren“, keinen „Narren“ und keinen „geduckten Männern“, sondern einer ganz konkreten religiösen Idee, wohl einer der ältesten und tief-sinnigsten, wurde hier mit bewunderungswürdiger Meisterschaft Gestalt gegeben.²⁴

Über den mehrfachen Bildsinn dieser Darstellungen im Stützengeschoß der Pisaner Baptisteriumskanzel, über ihren wörtlichen, moralischen und kosmologischen Sinngehalt hinaus ist uns aber auch die Beziehung Noahs, und auch Hiobs und Daniels zur Taufe von besonderer Bedeutung: sie sind eben die Antotypen des Täuflers. Diese typologische Verbundenheit mit Johannes dem Täufer macht unser Bild von der Baptisteriumskanzel noch klarer und läßt die tiefe Bedeutung ihrer zentrubildenden Darstellung erst in vollem Maß erkennen.²⁵

In der Arkadenzone, über den Kapitellen des Stützengeschoßes sind von links nach rechts herum — nach der früheren Deutung — die folgenden Eckfiguren angebracht: Caritas, Fortitudo, Temperantia (Demut?), Prudentia, (Treue oder Unschuld?), Johannes der Täufer, Glaube (Iustitia?). Schon die Unsicherheit der Namensgebung der beiden Figuren Klugheit und Glaube, ferner das völlig untypische ihrer Darstellungsweisen macht diese Deutung des ganzen Chores als Personifikationen von Tugenden zweifelhaft. Von der vielfachen Art mittelalterlicher Tugend-Darstellungen abgesehen, erscheinen sie nie als Einzelgestalten, sondern einheitlich als Frauenchöre, manchmal (wohl sehr selten) auch als Engelchöre, hauptsächlich aber als Chöre der drei theologischen und der vier grundlegenden Tugenden. Die Einheit der Gestalten Glaube-Hoffnung-Liebe oder der Klugheit-Gerechtigkeit-Tapferkeit-Mäßigkeit ist stets deutlich hervorgehoben. Ihr Rang ist dominant. Obwohl in der Bildgeschichte der Tugenden finden wir auch ganz eigenartige Zusammenstellungen, einen gemischten Chor von Frauen- und Männerfiguren können wir nicht nachweisen. Unsere Fragestellung ist also überaus berechtigt: sind diese Eckfiguren wirklich Personifikationen von Tugenden?

Die Gestalt der „Caritas“, eine sitzende weibliche Gewandfigur mit einem stehenden nackten Kind, die bisher so sicher benannt wurde, hat schon ein besonders eigentümlich kennzeichnendes Merkmal, das unbezweifelbar gegen ihre Tugend-Deutung spricht: sie greift mit ihren beiden Händen zur Rechten des Kindleins. Das Motiv der 'Führung' ist unverkennbar. Ferner wird durch die Wendung ihres ganzen Körpers und das Sich-Zusammenfallen der drei Hände deutlich, daß bei dem hier fehlenden, abgebrochenen Blockstück kaum ein zweites Kind dargestellt sein konnte. Darüberhinaus, und das ist das entscheidendste, hält das Kind ein Körbchen mit Früchten in seiner Linken. Die Kinder der Caritas-Darstellungen sind meist bekleidet und haben in keinem Falle ein solches Attribut. Es deutet eben auf den Segen hin, der Gott dargebracht wird, vermutlich ein Attribut des kleinen Johannes des Täuflers, das sich auf die folgenden Worte der Schrift bezieht: „Darum, daß du der Stimme deines Gottes bist gehorsam gewesen, gesegnet wirst du sein in der Stadt..., gesegnet die Frucht deines Leibes, gesegnet die Frucht deines Landes, gesegnet wird sein dein Korb“ (5 Mose 16, 4 u. 28, 5). Die Beziehung zur Heilsgeschichte, wo in der „Stadt“ der größte Segen Gott dargebracht wird, die Menschwerdung Christi, ist klar und deutlich.²⁶ Dürfen wir also in dieser 'Mutter mit ihrem Kind' nicht eher Elisabeth mit dem kleinen Johannes dem Täu-

fer erkennen? Gegen diese Deutung spricht aber der jugendlich weiche Gesichtsausdruck der Mutter. Selbst Nicola Pisano in Siena, Giovanni in Pistoia und Pisa stellen Elisabeth stets im Gegensatz zu Maria als eine gealterte Frau dar. Dieser Widerspruch scheint aber nur ein scheinbarer zu sein. Manche früheren (sogar noch späteren) Darstellungen bringen die Altersstufen im Bilde nicht so sehr zum Ausdruck. So ist es z. B. auch in der Heimsuchungsdarstellung auf der Kanzel Fra Guglielmos in Pistoia, auf der Maria und Elisabeth einander gegenüber als junge gleichaltrige Mütter stehen. Aber auch die fehlende Blockpartie erschwert unsere Bemühung um ihre Deutung. So können wir unseren Versuch nur mit einer weiteren Frage schließen: war das fehlende Blockstück hinter ihrem rechten Fuß wie an der Engelgestalt, die sich ihr gegenüber befindet, als ein Löwe, der ein Pferd überweltigt, ausgebildet, als Gegenstück zum „Löwe mit dem Hirsch“, der uns noch in Siena und auch an der Pisaner Domkanzel (in ihren Stützengeschossen) begegnen wird? — Daß es sich hier wirklich um ein Infancia-Bild handelt, scheint uns höchst wahrscheinlich zu sein, da es durch das Motiv „Mutter mit ihrem Kind“ und durch das Attribut Körbchen eindeutig bestätigt wird, obwohl die Bestimmung der Mutter noch fragwürdig bleibt.

Ihr folgt ein nackter Jüngling, die sog. „Stärke“ (Fortitudo), der einem antiken Herkules als Löwentöter nachgebildet ist. Mit seiner Linken wendet er sich mutig gegen den Kopf einer Löwin, während er einen kleinen Jungen auf seiner rechten Schulter trägt. Den König der Tiere, den Löwen hat er schon getötet, dessen Fell an seinem linken Arm herunterhängt. Seine Bezeichnung als „Herkules“ ist anscheinend etwas rein äußerliches. Formal ist es klar, daß Nicola sich hier an das antike Motiv eines Herkules anlehnte, aber die kanonischen Fortitudo-Darstellungen zeigen u. E. immer weibliche Gewandfiguren als Personifikationen der Tugend Fortitudo. Stehen wir also wieder keiner Tugendgestalt gegenüber? Trotz der Übernahme des antiken Motivs sehen wir keinen antiken Sieger vor uns, weder einen Sieger noch einen Kämpfer noch einen Ermüdeten. Er ist zwar Sieger, doch gleichzeitig übt er Barmherzigkeit mit den jungen Löwen und ihrer Mutter. Er zeigt nur demonstrativ seine Macht über sie in einer lässigen und fröhlich anmutigen Haltung. Die völlige Neugestaltung des antiken Motivs können wir nicht genug betonen. — Wollte Nicola nicht in dieser Eckfigur seiner Kanzel eher den jungen Samson als Löwentöter darstellen? — Statt der zahlreichen patristischen Stellen und ikonographischen Beispiele und Zusammenhänge sei hier wieder nur auf die *Legenda aurea* hingewiesen. Der Engel Gabriel stellt in seiner Verkündigung an Joachim die Geburt und Kräfte Samsons als Vorbild für die Geburt Mariae dar: „Wer war stärker denn Samson und heiliger denn Samuel? die doch beide von unfruchtbaren Müttern waren geboren. Darum so sollst du mir glauben, als die Vernunft und diese Beispiele es erweisen, daß späte Empfängnis und unfruchtbare Geburt allezeit gar wunderbarlich hinausgehen. Wisse, dein Weib Anna wird dir eine Tochter gebären, die sollst du Maria heißen.“²⁷ Die ikonographischen Beispiele der italienischen Kanzeln vor Nicola und Giovanni, aber auch die Samson-Bilder der Chorschränken und Kreuzgängen²⁸ bekräftigen ebenfalls unsere Vermutung, daß es sich hier nicht um die Darstellung einer Tugend-Figur handelt, sondern eher um ein strengeres christologisches Programm, in dem die Darstellung Samsons in der Gestalt eines antiken Herkules auch theologisch begründet ist²⁹; und Samson war nicht nur das Vorbild Christi allein, eine typologische Beziehung durch die Gedanken Geburt-Tod-Wiedergeburt könnte ihn auch mit Johannes dem Täufer verbinden.

Die nächste Eckfigur ist die sog. „Demut“ (Humilitas oder auch als Temperantia bezeichnet), eine barfuß stehende weibliche Gestalt mit halbnacktem Oberkörper, bekleidet mit einem pallaartigen einfachen Obergewand, von dem ein Teil über ihren Kopf gezogen ist. Ihr Habitus spricht eigentlich gegen die Deutung als Demut. Besonders die Haltung ihrer beiden Hände ist eigenartig: ihre Rechte, mit der sie die Falten ihres Kleides hält, befindet sich etwa in Brusthöhe, ihre Linke ist etwa in Hüftenhöhe angewinkelt, als ob sie in ihr etwas gehalten hätte. Beim genauen Zusehen erkennt man, daß die linke Hand wirklich etwas gehalten hat. Den Stumpf eines abgebrochenen Gegenstandes sieht man von oben noch heute deutlich. War es vielleicht der Stumpf einer abgebrochenen Spindel? Die Frage können wir leider nicht beantworten. Weiterhin scheint sie tief berührt, von irgendeiner Botschaft überrascht zu sein. Im Ganzen zeigt sie eine auffallende Ähnlichkeit in der Sprache ihrer Gebärden mit einer Verkündigungsmadonna. Dürfen wir in dieser Eckstatuette vielleicht die Madonna selbst erblicken? Die nackten Füße und der halbbedeckte, halb unbekleidete Oberkörper dieser Frauenfigur sprechen aber gegen diese Vermutung und damit lassen wir die Frage ihrer Deutung vorübergehend offen.³⁰

Die vierte Eckstatuette ist wieder eine weibliche Gewandfigur. Sie wurde entweder als „Treue“ oder als „Unschuld“, aber auch als „Klugheit“ (Prudentia) benannt. Sie trägt eine einfache hutartige Kopfbedeckung und hält in ihrer Linken einen kleinen Hund, der eben nach ihrem rechten Zeigefinger geschnappt hat, ohne jedoch zu beißen, was wohl der Sinn dieser Darstellung zu sein scheint. Ihre Bestimmung ist in jeder Hinsicht weiterhin problematisch. Das Hündchen nämlich, ihr eigentliches Attribut, kann symbolisch auf den Glauben hinweisen, auch ist es ein Sinnbild der guten Ehe und oft den Eltern Mariae als Attribut zugefügt. — Ist diese weibliche Gestalt vielleicht Anna, die Mutter Mariae? — Dagegen spricht hier ihr jugendliches Gesicht, ähnlich wie bei Elisabeth. Parallele oder Vergleichsbeispiele sind, wie es scheint, weder aus dem Bereich der Tugend-Darstellungen noch aus dem der heiligen Frauen bekannt.

Die fünfte Eckstatue, Johannes der Täufer, braucht keine nähere Erklärung. Er ist mit seinem Attribut, dem Christuslamm, unter dem lesepulttragenden Adler deutlich gekennzeichnet: ihm wurde das ganze Werk gewidmet. Seine Darstellung mit dem Bekenntnis „Siehe, das ist Gottes Lamm, welches der Welt Sünde trägt!“ (Joh 1, 29) weist — wahrscheinlich wie die anderen Eckfiguren auch — nach 'oben' hin.

Die sechste Figur (vom Eingang links die erste Eckstatue) wurde auch verschiedentlich benannt. Sie ist der einzige Engel unter diesen Eckfiguren, der als Tugenddarstellung ebenfalls fragwürdig ist. Er thront der sog. „Caritas“ (Elisabeth?) gegenüber. In seiner Rechten hält er ein Szepter (heute z. T. abgebrochen), in seiner Linken eine Relieftafel (Buchdeckel?) mit der Darstellung des Gekreuzigten, flankiert von den beiden Soldaten, die bei der Vollstreckung seines Todes assistieren. Links neben seinem Thron zerreißt ein Löwe einen Hirsch. Der Hirsch ist wohl das Symbol Christi, das Sinnbild der Erlösung und der Taufe. Das Töten des Hirsches ist hier vermutlich die symbolische Darstellung dessen, was an der Kreuzestafel des Engels schon einmal dargebracht ist. Die Frage selbst aber, ob hier die Personifikation der Iustitia oder des Erzengels Michael (Herbert von Einem) oder wie früher angenommen wurde, der Glaube (Swarzenski, G. N. Fasola) dargestellt ist, wurde nicht überzeugend beantwortet. Die ikonographische Besonderheit, die Tafel mit dem Kreuzestod Christi, lenkt unsere Aufmerksamkeit wieder auf die 'Wurzel' des ganzen Werkes, auf den Taufgedanken. Unsere Frage lautet: soll diese Darstellung des Todes

Christi auf der Tafel des Engels hier am Eingang des Kanzelbeckens vielleicht (ähnlich wie die Darstellung Samsons oder des Täufers selbst) auf die Taufe hinweisen? Sie ist wohl ein Mittel der geistlichen Erneuerung, denn das Eintauchen in das Wasser ist dem Tode Christi analog, „wisset ihr nicht, schreibt Paulus, daß alle, die wir in Jesum Christum getauft sind, auf seinen Tod getauft worden sind?“ (Röm 6, 3). Noch mehr: könnte das himmlische Hofgewand des Engels, das Szepter in seiner Rechten, aber auch sein Thron als Attribut nicht eher für den Erzengel Gabriel bezeichnend sein, für den Thronwächter, der die Geburt des Täufers und Christi vorausgesagt hat ebenso wie die Geburt Samsons? Wiederholen wir es nochmals: seine Attribute: Ornat, Szepter (besonders sein Szepter gegenüber der Lanze und dem Schwert des Michaels), Thron sprechen eher für unsere Vermutung. Dagegen bleibt sein Hauptattribut, die Kreuzestafel, weiterhin rätselhaft, beispiellos und ganz eigenartig.³¹

Hypothetisch möchten wir noch zur Frage dieser Eckfiguren folgendes hinzufügen: wie Samson, Gabriel und Johannes der Täufer auf die Wiedergeburt des Erlösers symbolisch hinweisen, so sind auch die Darstellungen der drei Frauen — wenn unsere Vermutungen überhaupt stimmen — Representationen der drei Geburten, die die Kirche von Jahr zu Jahr feiert. Der Zusammenhang also mit dem Mysterium der Taufe, der Geburt und Wiedergeburt leuchtet überall durch; und wir dürfen vielleicht annehmen, daß die drei Frauengestalten ihre ursprünglichen Plätze unter der Jugendgeschichte Christi gehabt haben, während an der gegenüberliegenden Seite die drei Männer standen, im Zusammenhang mit den Darstellungen über ihnen.³²

Zu den Eckstatuetten des Zwischenstockwerkes gesellen sich in den Zwickelfeldern der Kleeblattbögen Apostelfiguren, ein König und eine Königin (?) und die vier Evangelisten. Die letzteren sind durch ihre Symbole gekennzeichnet hervorgehoben. Sie haben ihre Plätze unter der Kreuzigungs- und Weltgerichtstafel der Brüstung. Ihre Zeichen erscheinen auch oben im Relief um den Thron Christi, des Weltenrichters. Die Bestimmung der anderen Figuren ist umso schwerer. Ihre Namen sind von ihren entrollten Schriftbändern im Laufe der Zeit spurlos verschwunden, — so bleibt ihre Identifizierung weiterhin ungelöst. Die einzigen Anhaltspunkte bieten nur ihre Charaktere und die Kleidungen. In der Mitte, unter dem Relief der Darbringung im Tempel, sitzen die zwei gekrönten Gestalten, die bisher als zwei Könige — David und Salomon — bezeichnet wurden. Die ältere königliche Gestalt links, mit dem dichten Bart und langem Haar, trägt ein mit Franzen geschmücktes, chlamysartiges Obergewand geschmückt mit einer großen Spange, die sein Gewand über seiner linken Schulter zusammenhält. In seiner Rechten hält er eine Schriftrolle. Von ihm unterscheidet sich die ihm gegenübergestellte Gestalt in mancher Hinsicht. Sie hat mehr jugendliche, weibliche Gesichtszüge. Sie ist anscheinend ähnlich gekleidet, aber ihre Krone ist eher einem niedrigeren Kronreif ähnlich, ihre Haarlocken sind über ihrer Stirn und ihren Schultern freigelassen, die Spange ihres Mantels schließt mitten über ihrer Brust. Ihr Obergewand ist kürzer und unter diesem ist noch ein rockartiges Untergewand sichtbar. Diese Zeichen lassen darauf schließen, daß wir in ihr vielleicht eher eine Königin erblicken dürfen.³³

Die übrigen vier Felder des Zwischenstockwerkes sind durch Apostelfiguren — keine Propheten! — besetzt. Das können wir leicht an ihren Kleidern erkennen. Die Propheten tragen immer ein mit einer großen Spange befestigtes, chlamysartiges Obergewand, ein Paludamentum, wie König David selbst oder der hockende Erzvater Noah 'in der Mitte' (un-

ten); dagegen sind die Apostel stets im Pallium Christi gekleidet, in ein langes Obergewand, das aus einem einzigen Stück Stoff angefertigt ist. Das Schema dieser Unterscheidung der Gewänder, das in der Literatur merkwürdigerweise keine Beachtung fand, ist bei allen vier Kanzeln der Pisani anzutreffen. In diesem Sinne hatte Swarzenski mit Recht unter der Geburtsgeschichte Christi die Apostel Paulus und Petrus erkannt.³⁴ Die nächsten zwei Apostel unter der Anbetung der Könige können wir vorläufig noch nicht benennen. Die zwei Zwickelfelder unter dem Eingang des Kanzelbeckens sind heute durch eine moderne blinde Marmorplatte ersetzt. Ob hier die Kanzel auch reliefierte Zwickeln gehabt hat, bleibt auch eine offene Frage.

Die fünf Tafeln der Brüstungsreliefs brauchen wir nicht näher zu betrachten, im Zusammenhang unserer Arbeit weisen sie keine Probleme auf, ihre Reihenfolge ist historisch klar bestimmt.

Kurz zusammengefaßt: das Programm der Pisaner Baptisteriumskanzel spiegelt ein besonderes theologisches Gedankengebäude wieder. Es wurde ganz im Zeichen der Taufe und der Erlösung ausgestaltet. (P I/B) Im Stützengeschoß finden wir die symbolischen Darstellungen der Friedensvision des Propheten Ezechiel mit dem zentrumbildenden Motiv der drei Gerechten des Alten Bundes, Noah, Daniel und Hiob. In dem Arkadengeschoß stehen bzw. thronen die Träger der Heilsgeschichte, drei weibliche und drei männliche Gestalten, vermutlich in der folgenden Ordnung: Elisabeth mit dem kleinen Johannes (?), Maria (?), Anna (?), ferner Samson, Johannes d. T. und Gabriel. Zwischen ihnen befinden sich vier Apostel, König David und die Königin Ecclesia (?) und zum Schluß die vier Evangelisten. In den Reliefs über ihnen spielt sich die Heilsgeschichte Christi von der Verkündigung bis zum Jüngsten Gericht ab. Auf die folgenden fünf Tafeln sind verteilt: Geburt, Anbetung, Darstellung im Tempel, Kreuzestod, letztes Gericht. Über dem oberen Gesims der Kanzel breitet der Adler des Johannes (als Pultrträger) seine Flügel wie über die Mauer einer 'Stadt' aus, was sich eigentlich auf Christi Himmelfahrt bezieht. Nach Norden blickend hält er das Wappentier der Pisaner, einen kleinen Hasen, zwischen seinen Krallen, mit denen er ihn schützt.³⁵

2. Die Sieneser Domkanzel

Den architektonischen Typus der Pisaner Baptisteriumskanzel hat Nicola Pisano in Siena in einer vergrößerten Form beibehalten. Ihre Grundstruktur besteht jetzt aus einem dreistöckigen Oktogon. Die Stellung der Plastik zur Kanzelarchitektur und die Art ihrer Einfügung weist charakteristische Bereicherungen auf. Im Ganzen ist der Kanzelkörper plastisch stärker durchgestaltet. Im Stützengeschoß heben — der vergrößerten Form entsprechend — vier Säulen auf flachen Basen wechselnd mit vier Löwen-säulen das Kanzelbecken empor. Zu diesen acht Säulen des äußeren Ringes gesellt sich die Mittelstütze mit einem plastisch reich geschmückten Sockel. In der Arkadenzone (über den gotischen Knospenkapitellen) stehen und thronen wieder Eckstatuetten wie in Pisa und zwischen ihnen sind hier auch mit Relieffiguren besetzte Zwickelfelder in Kleeblattformen angebracht. Der ursprüngliche Eingang des Kanzelbeckens ist heute durch eine spätere Marmortreppe (1543) verbaut, aber die inneren Seiten der hier eingebauten Zwickelfelder sind ähnlich ornamentiert wie die der anderen Zwickelfelder. Danach ist es zu vermuten, daß hier die äußeren Partien auch durch kleine Relieffiguren besetzt waren. Ganz neu ist aber

der Pisaner Baptisteriumskanzel gegenüber, daß an den Stellen der drei gebündelten Ecksäulen der Brüstung kräftige Eckpfeilerstatuen erscheinen. Im Sinne der liturgischen Gesetze hatte die Sieneser Domkanzel statt eines hier schon zwei Lesepulte, das eine für das Verlesen der Evangelien, das zweite für die Episteln, das in Pisa wohl aus liturgischem Grunde fehlt. Dies letztere, das heute ganz verschollen ist, stand damals über der Dreiergruppe des Apostels Paulus. Die Eckpfeilerfigur des Lesepultes für die Evangelien befindet sich heute noch auf der Kanzel, nach dem Kreuzestod Christi. (P II/A)

Durch die Auflösung des alten Chorus psallentium des Domes, vor dem die Kanzel Nicolas einst aufgestellt war, erfolgte ihre Zerlegung bei den Bauarbeiten des Marmorbodens zwischen 1481 und 1518. Die Kanzel wurde dann auf ihrem heutigen Platz im Jahre 1543 wieder aufgebaut.³⁶ Durch diesen Umbau wurde sie aber nicht nur verstellt, indem sie zwischen zwei Säulen des Mittelschiffes eingeeengt aufgestellt wurde, sondern es wurde ihre ursprüngliche Ordnung auch beträchtlich verändert. Die profilierte hohe Basis — nach Art eines Podiums gebildet —, der feste Treppenbau und die dekorativen Marmorkugeln auf den Ecken des Kanzelbeckens wurden damals hinzugefügt.

Die Aufstellung selbst sowie die originale Anordnung der säulentragenden Löwen sind heute nicht leicht zu rekonstruieren. Es ist mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß sie hier ursprünglich — ähnlich wie im Pisaner Baptisterium — paarweise einander gegenübergestellt waren, und keineswegs 'richtungslos' herumlaufend, sondern nach vorne gerichtet. Auch ihre ikonographischen Zusammenhänge beanspruchen eine neue Ordnung, die wir versuchsweise folgendermaßen aufstellen würden: an der ersten Ecke die Löwin mit dem erwürgten Lamm, an der dritten der Löwe mit dem niedergeworfenen Hirsch, an der fünften die Löwin ihre Jungen nährend und an der siebten der Löwe mit dem niedergeschlagenen Pferd. Die symbolischen Anspielungen an die Heilsgeschichte sind offensichtlich: Menschwerdung, Tod, Auferstehung, Letzter Sieg. Auch die rekonstruierte neue Ordnung des Kanzelbeckens bekräftigt nur diese Aufstellung der säulentragenden Löwen.³⁷

Im Zwischengeschoß an der linken Seite (der Evangelien) sind die Eckstatuetten stehend, an der rechten Seite (der Episteln) sitzend dargestellt. Eine Ausnahme bildet nur die letzte Figur rechts, die höchst wahrscheinlich wegen der zugebauten Marmortreppe mit einer der sitzenden Eckstatuetten vertauscht wurde, weil die schmalere Form der stehenden Figur sich besser zum Anschluß der neuen Treppe bzw. Brüstungsplatte des Treppenkorridors eignete.

Die Ordnung der Eckstatuen der Brüstung wurde bei dem Wiederaufbau wegen der Umstellung des Evangelienlesepultes absichtlich verändert. Das ursprünglich links standene Pult mit dem Tetramorph wurde auf die rechte Seite hinübergestellt, so haben die posaunenden Engel, die ursprünglich links zum Weltgericht gehörten, ihren heutigen falschen Platz vor dem bethlehemitischen Kindermord bekommen. Aber auch die anderen Eckfiguren der Brüstung, anscheinend nach den Prinzipien eines gelösten theologischen und ästhetischen Geschmacksurteils, wurden beim Wiederaufrichten der Kanzel untereinander vertauscht. Man beachtete nicht mehr die klare biblisch-historische Reihenfolge dieser Gestalten. Ursprünglich hatten alle Figuren der Brüstung ihre Plätze zwischen den benachbarten Reliefs als eine Art 'Exposition', inhaltlich als eine Art 'Hervortreten' aus diesen Relieftafeln bzw. aus den Bildern der Heilsgeschichte.

Die im Programm ursprünglich durchgeführten Modifikationen und Erweiterungen, die der Baptisteriumskanzel zu Pisa gegenüber besonders hervortreten, zeigen uns eindeutig, daß es ganz im Zeichen der Heiligen Jungfrau Maria, der Patronin des Domes ausgearbeitet und ihr gewidmet wurde: der Widmungsgedanke des Kanzelprogramms ist durch die Darstellungen der Wissenschaften und Tugenden klar hervorgehoben.

Stellen wir kurz das Programm der Sieneser Domkanzel in ihrer rekonstruierten Form auf, denn hier sind die ungelösten ikonographischen Probleme im wesentlichen viel geringer.

Im Stützengeschoß, im äußeren Säulenring, sind die Wahrheiten der Erlösung und die Scheidungsgewalt des Jüngsten Gerichtes (Menschenwerdung und Tod, Auferstehung und Wiederkunft) symbolisch durch die beiden Löwenpaare zum Ausdruck gebracht. An die Stelle des Löwen „mit dem Sündenbock“ tritt hier eine Löwin mit dem Sündenbock-Motiv, bereichert mit dem Attribut des erwürgten Lammes. Sie gesellt sich zum Löwen mit dem Pferd ihr gegenüber (Ankunft und Wiederkunft). Der Löwe mit dem Hirsch ist der Löwin ihm gegenüber zugeordnet, die ihre Jungen säugt (Tod und Auferstehung). Es ist wohl nicht anders zu gruppieren, sinngemäß und typologisch geschieht es im Einklang mit den biblischen Darstellungen über ihnen. So ergibt sich folgende Gruppierung und symbolischer Zusammenhang: die „Löwin mit dem Lamm“ unter der Verkündigung, der „Löwe mit dem Hirsch“ unter den vier Zeichen des Tetramorphs, die „Löwin mit ihren Jungen“ unter dem Auferstehungsleib Christi und der „Löwe mit dem Pferd“ unter dem Weltenrichter.

In der Mitte, an der Stelle der drei Gerechten des Alten Bundes erscheinen hier die christlichen Wissenschaften, die Philosophie und die Artes. Die sieben freien Künste sind um sie herum angeordnet. Links von ihr: die Arithmetik, die Geometrie, die Musik, die Astronomie, die Grammatik, die Dialektik und die Rethorik. Sie versinnbildlichen allegorisch die Eigenschaften der heiligen Jungfrau Maria.³⁸

Im Zwischenstockwerk erscheinen erstmals die Personifikationen der grundlegenden christlichen Tugenden und nehmen ihre Plätze an den Ecken des Oktogons ein. Es sind die drei theologischen und die vier Kardinaltugenden, zu ihnen gesellt sich die Demut (*Humilitas*) als die achte. Die Art und Weise ihrer Aufstellung weist schon auf die Ordnung der Pisaner Domkanzel hin: die Kardinaltugenden sind vom Eingang des Kanzelbeckens rechts und links paarweise aufgestellt, an der Epistelseite die *Prudentia* und die *Iustitia*, an der Evangelistenseite die *Fortitudo* und die *Temperantia*. Die drei theologischen Tugenden — *Fides*, *Spes*, *Caritas* — befinden sich gemeinsam mit der *Humilitas* in der Mitte an der Vorderseite der Kanzel, und wohl kaum zufällig unter der Dreiergruppe der leseputztragenden Apostel Petrus-Paulus-Andreas. Die Idee, Anfang und Ende mehrfach zu verbinden, besteht mehr oder weniger latent auch schon hier also am Eingang des Kanzelbeckens.

In den Zwickelfeldern der Kleeblattbögen befinden sich Propheten des Alten Bundes, Apostel und Evangelisten. Neu sind ganz der Chor dieser Propheten und die diese Reihe eröffnende weibliche Gestalt, wahrscheinlich die Sibylle Erythrea. Es folgen drei Propheten, König David und die *Ecclesia* als Königin, ähnlich wie in Pisa unter der Darbringung im Tempel, dann wieder ein Prophet, der Johannes dem Täufer gegenübergestellt ist (an seinem Fellmantel deutlich zu erkennen). Dann schließen sich zwei Apostel an und zum Schluß die vier Evangelisten; der Reihe nach Johannes und Matthäus, Lukas und Markus, die mit ihren Symbolen und Büchern deutlich gekennzeichnet sind. Sie gehören hier ebenfalls zum

Jüngsten Gericht, keineswegs zum Tetramorph der Brüstungszone. Ihre Reihenfolge ist unverkennbar historisch bedingt. Auch die Unterscheidung der beiden liturgischen Seiten ist offensichtlich: der Schnittpunkt befand sich in formaler, aber auch in ikonographischer Hinsicht genau in der Mitte zwischen einem Propheten und dem Täufer. Das Auftreten der Sibylle Erythrea und des Täufers deutet darauf hin, daß diese Figurenreihe nicht nur zu den oberen Reliefdarstellungen in Beziehung gesetzt war, sondern daß sie auch historisch kontinuierlich gestaltet wurde. Vom Anfang bis zum Ende begleiten so die Visionen die Heilige Geschichte. — Ob ihre Schriftrollen nur mit ihren Namen oder mit einer ihrer prophetischen Aussagen beschriftet waren, müssen wir leider gleichfalls offen lassen, da sie auch wie in Pisa spurlos verloren gegangen sind.

Die Heilsgeschichte Christi, die sich an den Ecken des Kanzelbeckens und in den Relieftafeln abspielt, zeigt ähnliche Ereignisse wie die Pisaner Baptisteriumskanzel: die Geburt, die Anbetung, die Darbringung im Tempel. Ganz neu erscheint der bethlehemitische Kindermord, indem er zwischen Anbetung der Könige und Kreuzestod Christi verbindet, ferner die erweiterte Form des Jüngsten Gerichtes in zwei Relieftafeln.

Die Neuerung, die dreigebündelten Eckpfeiler an der Brüstung durch Pfeilerstatuen zu ersetzen, ist aber nur scheinbar neu. In Wirklichkeit setzt sie eine ältere Tradition der romanischen Kanzelarchitektur in der Toskana fort, wo bereits der Tetramorph und die Gruppe dreier Apostel als Pultträger der liturgischen Bücher schon früher vorhanden gewesen sind. Neu dagegen ist die konsequente Durchführung dieser plastischen Idee an der ganzen Kanzelbrüstung und ihre ikonographische Ausgestaltung im Zeichen Mariae und der Apokalypse des Johannes. Maria erscheint zunächst als die Madonna der Verkündigung, danach als die Regina coeli mit ihrem Sohn (Off 12). Diese Vision der Apokalypse verknüpft sich zu den folgenden zwei Eckpfeilerfiguren: dem Tetramorph (Off 4) und dem mystischen Christusbild. Hier erscheint Christus als unverletzter Sieger im Baum des Lebens (Off 22) vor dem Throne Gottes (Off 4). Auf „dem bereiteten Thron“ (Etimasia) sitzt die Taube, über ihr schwebt die Hand Gottes, wodurch die Göttlichkeit Christi bezeugt wird. Um den Thron erscheinen noch zwei Cherubim und die sieben brennenden Fackel der Apokalypse. Zwischen dieser Vision und dem Weltgericht stand ursprünglich die Dreiergruppe der Apostel Petrus-Paulus-Andreas mit dem Lesepult für die Episteln³⁹, das wahrscheinlich mit der Darstellung des Auferstehungsleibes Christi versehen war. Die beiden Felder des Jüngsten Gerichtes (Off 20) sind von zwei posaunenden Engelgruppen flankiert, die sich an der Pisaner Baptisteriumskanzel noch in der Weltgerichtstafel selbst befinden. In der Mitte der beiden Reliefs thront Christus der Weltenrichter der Regina coeli, seiner Braut gegenüber. Es läßt sich klar erkennen, daß durch die Regina coeli und den Rex iustus sich der Anfangsheil mit dem Endheil offenkundig verbindet, ähnlich wie später an der Pisaner Domkanzel, im Stützenschoß.

Die zum Abschluß des ganzen Zyklus aufgestellte Engelgruppe wurde beim Wiederaufbau (1543) stark verstümmelt. Mehr als die Hälfte des dritten Engelkörpers bzw. ein Drittel des ganzen Pfeilerblocks wurde so abgesägt, um hier wahrscheinlich der zugebauten Treppe ein Anschlußstück zu schaffen. Genau in ähnlich verstümmelter Form steht aber an der anderen Seite des Eingangs die Madonna der Verkündigung. Wir dürfen also mit großer Sicherheit annehmen, daß der Engel der Verkündigung, Gabriel, sinngemäß hier am Anfang auch dargestellt wurde. Diese beiden Eckfiguren der Brüstung am Eingang rechts und links machen uns noch

in ihren verstümmelten Formen darauf aufmerksam, daß die Ausgestaltung des 'Portals' des Kanzelbeckens, wie wir es schon in Pisa beobachtet haben, durch stärkere plastische Akzente gelöst wurde und doch der architektonischen und ikonographischen Gegebenheit entsprechend.

Zusammengefaßt darf gesagt werden: nach theologischen Prinzipien ergibt sich die ursprüngliche Ordnung der Eckfiguren und der Reliefs folgendermaßen: Maria (Verkündigung) — GEBURT — Regina coeli — ANBETUNG DER KÖNIGE — Tetramorph (Pultträger) — DARBRINGUNG IM TEMPEL — Myst. Christus — BETHLEHEMITISCHER KINDERMORD — Paulus-Gruppe (Pultträger) — KREUZESTOD — Posaunende Engel — JÜNGSTES GERICHT (SELIGEN) — Chr. als Weltenrichter — JÜNGSTES GERICHT (VERDAMMTEN) — Posaunende Engel.⁴⁰ (P II/B)

3. Die Kanzel der Kirche San Andrea zu Pistoia

Die dritte Kanzel der Pisani bzw. die erste Giovannis ist wieder ein dreistöckiges Hexagon. Der Gesamtaufbau des architektonischen Gerüsts hat sich nicht gewandelt. (P III/A)

Wie der heutige Zustand dieser Kanzel erkennen läßt, befindet sie sich nicht mehr in ihrem ursprünglichen Zustand und auch nicht auf ihrem alten Platz. Sie steht in der kleinen Kirche San Andrea auf einer sechseckigen flachen Unterlage (aus schwarzem Stein) eng zwischen zwei Säulen unter der vierten Arkade der linken Hauptschiffseite eingeeengt aufgestellt. Sie stand höchst wahrscheinlich wie die Sieneser Domkanzel unmittelbar vor dem Chorraum, mit ihrem 'Tor' gegen den Chor ausgerichtet und mit ihren beiden Lesepulten zur Gemeinde gewandt. Dieses Werk Giovannis ist eigentlich unvollendet geblieben: der Kopf des säulentragenden Löwen im Stützenschloß ist nur roh mit Scharriereisen bearbeitet und unpoliert gelassen. Die beiden Löwen sind außerdem heute auf ungewöhnlich fremde Basen gestellt, die quer an den Ecken der unteren Basisplatte angebracht sind. Um die Ecken dieser flachen Basisplatte der Kanzel durch die hohen Sockel der Löwen nicht überschneiden zu lassen, wurden sie abgehackt und mit eckig aneinanderbiegenden Ranken verziert. Diese anscheinend modernen Basen wirken auffallend fremd, unstatisch, schlechthin störend und stehen im Widerspruch zum ganzen Werk.⁴¹

Ursprüngliche schriftliche Quellen fehlen uns zu dieser Kanzel ebenfalls wie in Pisa oder in Siena, um über ihren ursprünglichen Platz und ihre ikonographische Programmgestaltung auszusagen.

Die Symbolik der beiden Löwendarstellungen folgt dem Vorbild der beiden früheren Kanzeln, allerdings auf ein Löwen-Paar reduziert. Zu ihnen tritt hier erstmals eine männliche Gestalt, eine säulentragende kniende Stützfigur hinzu. Die Bestimmung dieser Figur als „Atlant“ scheint uns in dem streng christologischen Programm der Kanzel kaum richtig zu sein. Die Erscheinung dieses knienden Mannes ist von ganz allgemeinem Charakter: er ist ein älterer, bärtiger Mann, halbnackt, nur mit einer um seinen Unterkörper und Schultern geworfenen mantelartigen Tunica gekleidet. Seine Rechte liegt auf seiner Hüfte, seine Linke ist auf seinem linken Oberschenkel gestützt. In seinem ganzen Ausdruck ist das schwere Tragen vergegenwärtigt. Seine Deutung als „Atlant“ ist wohl aber allzu antikisch. Wenn wir bedenken, von welcher großen Bedeutung die Sinngehalte und Zusammenhänge bei den zwei früheren Kanzeln der Pisani waren, müssen wir die sehr allgemeine Deutung stark bezweifeln. Wir sollen unsere Fragen eher anders formulieren: in welcher Beziehung könnte diese knien-

de männliche Stützfigur überhaupt zu dem christologischen Programm der Kanzel stehen? Befindet er sich überhaupt noch auf seinem ursprünglichen Platz? Daß die Stützen dieser Kanzel heute in jeder Hinsicht falsch wechseln, zeigt schon die Symbolik der Löwen. Der Löwe mit dem Pferd, die symbolische Darstellung des letzten Sieges Christi über dem Antichrist, ist unter dem Jüngsten Gericht richtig angebracht, unter dem Epistellesepult der Apostel Petrus-Paulus-Andreas. Unter dem vier Zeichen der Evangelisten stand die Löwenmutter mit ihren auferweckten Jungen als Sinnbild der Auferstehung. Es stand also der kniende Mann unter der ersten Säule, unter der Geburt Christi. Die Tatsache, daß er hier statt des „Löwen mit dem Sündenbock“ erscheint, ist höchst aufschlußreich. Durch diesen Platz bekommt er eben eine Beziehung von tieferer, bedeutungsvollerer, und christologischer Art: dürfen wir in ihm an dieser Stelle (unter der Menschenwerdung Christi) nicht eher den homo terrenus, den auf die Erlösung wartenden „ersten Adam“, den Stammvater Jesu Christi, des zweiten Stammvaters (Lk 3, 38), der ihn in seiner Gott-Mensch-Gestalt überbietet, erkennen? „Primus homo de terra, terrenus secundus homo de coelo caelestis“ (1 Kor 15, 47). Es wäre u. E. unter theologischem Gesichtspunkt durchaus möglich, oder vielleicht allein möglich. Aber auch von der Typologie der Adamdarstellungen mittelalterlicher Bildwerke können wir ihn als Adam schlechthin erkennen: seine so charakteristische halbnackte, halbbedeckte Körpergestalt bekräftigt unsere Vermutung.⁴²

Die Mittelstütze (inmitten des tragenden Säulenringes) ruht auf einer Dreiergruppe von Tieren: auf den drei Christussymbolen Löwe, Adler und Greif, die sinnbildhaft auf seinen Tod, seine Himmelfahrt und Wiederkunft hindeuten.

Im Zwischengeschoß, über den Kapitellen des Stützengeschoßes, dort wo in Siena die acht Tugenden angebracht sind, erscheinen sechs Sibyllen. Auf der Sieneser Domkanzel ist nur noch eine Sibylle dargestellt, hier tritt schon ein ganzer Chor auf. Die mariologischen Prinzipien des Programms sind also ausgeschaltet: nicht nur die Tugenden, sondern auch die Darstellungen der Philosophie und der Artes liberales fehlen hier vollkommen. Von den sechs Sibyllen sind drei sitzend und drei stehend dargestellt. Dieses Motiv der unterschiedlichen Haltungen erinnert uns an die zweifache Körperhaltung der Tugendfiguren an der Sieneser Domkanzel, deren doppelte motivische Unterscheidung im Zeichen der Liturgie, in Beziehung auf die beiden liturgischen Seiten geschah. Das könnte auch hier die ursprüngliche Absicht sein. Sie alle sind als gleichaltrige junge Frauen vergegenwärtigt. Ferner sind sie mit entrollten Schriftbändern und mit den über ihren Schultern hinzufliegenden kleinen Engeln dargestellt, die ihnen die göttliche Botschaft vermitteln. Die christliche Umdeutung des Motivs der antiken Seherinnen ist offenkundig. Die Inschriften ihrer Rollen sind auch hier verloren gegangen, so bleibt ihre Identifizierung in diesem Falle ebenfalls ein ungelöstes Problem, das wir im Zusammenhang mit dem Pisaner Domkanzelprogramm noch eingehender erörtern werden.

Gegenüber dem Sieneser Kanzelprogramm gesellen sich zu ihnen zehn Propheten, von denen hier nur David und Salomon mit einiger Sicherheit zu bestimmen sind. Die beiden Zwickelreliefs unter dem Eingang des Kanzelbeckens sind ebenfalls durch Relieffiguren besetzt, die wir nach ihren Physiognomien als Paulus und Petrus erkennen können. Von hier aus zurückblickend können wir vermuten, daß auch die ersten zwei Kanzeln der Pisani an diesen Stellen nicht mit dekorativen Ornamenten geschmückt, sondern mit plastischen Figuren in ikonographischem Bezug zum 'Portal' des Kanzelbeckens gestellt waren.

Die Reliefs, die die Brüstung der sechseckigen Kanzel an fünf Seiten umgeben, decken sich in der Themenwahl ihrer Darstellungen mit der Pisaner Baptisteriumskanzel fast vollkommen. Nur an die Stelle der Darbringung im Tempel tritt jetzt der Bethlehemitische Kindermord. Die Heilsgeschichte wird also ähnlich auf fünf Felder reduziert, die die Geburtsgeschichte, die Anbetung der Könige, den Kindermord, den Kreuzestod und das Weltgericht Christi erhalten.

An den Ecken der Brüstung stehen nach dem heutigen Zustand der Kanzel von links nach rechts: ein „Diakon“, der mystische Christus, der sog. „Prophet Jeremias“, der Tetramorph (ohne dem Adlerpult), die Gruppe dreier Apostel (ohne dem Epistellesepult) und zum Schluß eine Gruppe posauender Engel des Jüngsten Gerichtes.

Der Vergleich mit den rekonstruierten Programmen der beiden früheren Kanzeln trägt dazu bei, die ursprüngliche Ordnung wieder herzustellen. Es wird offenkundig, daß die Eckfiguren der Kanzel (der früheren Zerlegung und Umstellung zufolge) zum teil neue Plätze bekommen haben. Die Träger der beiden Lesepulte haben ihre 'modernen' Plätze nun an der rechten Seite nebeneinander gefunden. Aber diese Aufstellung könnte eigentlich nur ohne ihre Lesepulte in willkürlicher Verstümmelung verwirklicht werden. Die Gesimse sind dort, wo die beiden Pulte ursprünglich aufgesetzt waren, heute modern ergänzt.⁴³ Der mystische Christus wurde so auch umgestellt. Auf ihren alten Plätze stehen nur die beiden Eckfiguren am Eingang, also am Anfang und am Ende der Brüstung; es sind der „Diakon“ und die Weltgerichtsengel, ferner die Gruppe der Apostel.

Unter Berücksichtigung der Ordnungsgesetze der Sieneser Domkanzel würden wir die ursprüngliche Reihenfolge dieser Eckfiguren folgendermaßen rekonstruieren: der „Diakon“, der sog. „Prophet Jeremias“, der Tetramorph, der mystische Christus, die Apostel-Gruppe und zuletzt die Gruppe der posauenden Engel.

Die Deutung bzw. Benennung der ersten zwei hier erstmals auftretenden Eckfiguren scheinen uns aber von vornherein weitgehend problematisch zu sein. Die Bemerkung Harald Kellers: „Zur linken der Darstellung des Kindermords tritt Jeremias mit der Schriftrolle des Propheten in der Hand, denn das Matthäus-Evangelium sah das bethlehemitische Blutbad als die Erfüllung einer Weissagung des Jeremias an (Matth 2, 17-18)“ überzeugt kaum. Mit Schriftrolle waren nicht nur die Propheten, sondern auch die Apostel dargestellt. Das ist wohl das Erbe der byzantinischen Kunst und vielfach zu belegen. Bis in das späte 14. Jahrhundert hinein sind meistens nur die beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus mit ihren Büchern dargestellt, die anderen Apostel dagegen stets entweder mit zusammengerollten oder entrollten Schriftbändern, ebenso wie der sog. „Jeremias“ Giovanni. Auch Christus (neben ihm), der unverletzte Sieger, der an den französischen Kathedralen fast immer mit einem Buch in seiner Linken dargestellt ist, hält hier ein zusammengerolltes Schriftband in seiner linken Hand. Schon durch die Tatsache der unterschiedlichen Kleidung der Propheten und Apostel wie sie bereits an der Baptisteriumskanzel zu Pisa auffiel, wird die grundlegende und symbolische Unterscheidung deutlich. Um es zu wiederholen: die Propheten sind mit langen chlamysartigen Gewänder bekleidet, die über ihren Schultern mit einer großen Spange befestigt sind, demgegenüber tragen die Apostel stets das Pallium Christi, das schlichte, schmucklose Gewand ohne Spange. Zu diesem deutlich symbolischen Merkmal tritt noch ein zweites, das wir ebenfalls nicht übersehen dürfen: die Propheten dieser Kanzel tragen oft ein einfaches, passendes (strumpftartiges) Beinkleid (ohne Riemen), die Apostel sind aber immer

barfuß dargestellt. Wenn wir solchen scheinbaren Kleinigkeiten nicht die gebührende Aufmerksamkeit schenken, besteht die Gefahr, daß eine umfassende Arbeit ihren Sinn verliert. — Der sog. „Jeremias“ ist also in diesem Sinne kein Prophet, sondern ein Apostel, das sagt uns an erster Stelle eben seine Kleidung mit eindeutiger Klarheit.

Dazu tritt noch ein indirekter Beweis, durch den wir ihn identifizieren können. Über dem Hauptportale der Kirche im Tympanonfeld steht eine Statue des heiligen Andreas von merkwürdig ähnlichem Charakter, den Harald Keller nach 1302 datiert hat. Er bemerkt dazu, daß dieser Hl. Andreas des Tympanons im Anschluß an den „Jeremias“ der Kanzelbrüstung entstanden ist.⁴⁴ Beweist uns dieser 'Anschluß' nicht eher das Gegenteil? Daß nämlich diese Tympanonfigur nur mit dem Absicht entstehen konnte, dem Andreas der Kanzel einen ähnlichen und gleichwertigen Apostel zu schaffen. Der enge Anschluß ist eine Selbstverständlichkeit. Wo der Wille des Plebans Arnoldus ein so mächtiges Werk wie die Kanzel Giovannis hervorbringen ließ, die die Möglichkeiten einer kleinen Kirche auch in der Dimension weit überschreitet, können wir dort im gleichen Augenblick die Kopie eines Propheten der Kanzel für die Statue des Titelheiligen derselben Kirche nicht annehmen, vielmehr müssen wir auf Grund der formalen Ähnlichkeit darauf schließen, daß es sich bei den beiden Figuren um den Apostel Andreas handelt. Kurz: wir erblicken in dieser Apostel-Gestalt den Titelheiligen der Kirche, den heiligen Andreas. Ähnlich wie in Pisa Johannes der Täufer oder die gekrönte Madonna, die Regina coeli in Siena, nimmt er sinnvoll im Programm der Kanzel seinen Platz ein.⁴⁵

Der ursprüngliche Platz des Apostels Andreas stellt sich in der neuen Ordnung der Kanzel durch die Aufstellung der beiden Lesepulte und die beiden Eckfiguren am Eingang des Kanzelbeckens, ferner durch die ikonographischen Zusammenhänge aller Eckstatuen zwischen Geburt und Anbetung der Könige heraus, wo heute der mystische Christus steht, der seinen ursprünglichen Platz zwischen Kindermord und Kreuzestod haben mußte, die Gründung der apostolischen Kirche versinnbildend, ähnlich wie an der Sieneser Domkanzel.

Die andere 'unbekannte' Eckfigur der Brüstung ist eine jüngere, bartlose, männliche Gestalt in einem langen priesterlichen Gewand, mit corona clericalis, dem Tonsur. In seiner Rechten hält er ein Wehrauchfaß, in seiner Linken ein geschlossenes Meßbuch. Die 'Verknüpfung' des Wortgottesdienstes mit dem Opferdienst ist dadurch merkwürdig angedeutet. Er wandte sich ursprünglich dem Altar zu, so kann es kaum zufällig gewesen sein, eine Verbindung zwischen Kanzel und Altar zu schaffen. — Harald Keller bemerkt über diese Eckfigur: er „hat sich nicht deuten lassen. Man hat in ihm einen Vertreter der Ecclesia sehen wollen“.⁴⁶ Ja, was den allgemeinen Charakter dieser Aussage betrifft, trifft das eigentlich für diese Gestalt zu. Seine priesterliche, zeremonielle Erscheinung und seine Attribute bezeichnen ihn in diesem Sinne wirklich als einen Vertreter, als einen Diener der Ecclesia. Es ist aber kaum wahrscheinlich, daß der Auftraggeber hier nur an eine symbolische Gestalt allgemeiner Natur gedacht hat. Er könnte so kaum gleichberechtigt z. B. neben Christus oder den Aposteln hier seinen Platz einnehmen. Das Amt des Diakons konnten übrigens recht verschiedene Personen innehaben, manchmal auch Priester, aber auch Könige und höhere Würdenträger einer Stadt. Der Charakter dieser Figur als Diakon weist eher auf das Konkrete hin, nicht zuletzt wegen seines Platzes hier, so daß wir in ihm die Personifikation des Erzdiakons, des Hl. Stephanus zu erblicken geneigt sind. Als Sinnbild

der Diakonie ist ihm das Attribut des Rauchfasses und des Buches beigegeben. Schon seine Stellung im Programm weist auf seine besondere Rolle in der Liturgie hin. — Im Messkanon erscheint Stephanus als der Heilige des zweiten Weihnachtstages, als der Prediger an der Krippe (!), als Deuter der Menschwerdung Christi. In diesem Sinne läßt sein Name Weihnachtsseligkeit wach werden. „Cogitate beatum Stephanum...“ — so sprach der weihende Bischof bei der Diakonenweihe. Er ist das Vorbild *principiae castitatis*, der makellosen Keuschheit. Der Bischof liest zum beginnenden eucharistischen Dienst das sechste und siebte Kapitel der Apostelgeschichte: das schriftgelehrte Wissen, das Selbstbewußtsein des Neuen Bundes, der glühende Eifer, die dienende Caritas, die verzeihende Feindesliebe, die begnadete Gottesschau des Erzdiakons werden in diesen Kapiteln geschildert (Apg 7, 55). Aber darüberhinaus könnte wohl auch der Gedanke des 'Übergreifens' eine gewisse Rolle spielen, da Andreas und Stephanus an der Brüstung nebeneinander erscheinen: im Zeichen ihrer Martyrien flankieren sie hier die Ursache ihres Opfers, die Geburt des Heilandes. — Diese Sinngehalte und Zusammenhänge, ferner der jugendliche Charakter, seine Kleidung, seine Attribute und der Platz dieser Gestalt heben zwar unseren Zweifel an der Identität mit Stephanus nicht ganz auf, deuten jedoch bestimmt auf die u. E. vielleicht einzig wahrscheinliche Interpretationsmöglichkeit hin (P III/B).

Fassen wir die Hauptprinzipien der drei Programmgestaltungen kurz zusammen:

Der Widmungsgedanke aller drei Kanzeln ist ihr besonderes Merkmal. Er bestimmt die Ausgestaltung ihrer Programme grundlegend. Das erste Werk wurde Johannes dem Täufer (Pisa), das zweite der Hl. Jungfrau Maria (Siena) und das dritte dem Hl. Andreas (Pistoia) gewidmet. Ihre ikonographischen Ordnungen wurden zwar durch die Heilsgeschichte vorbestimmt, zu weiteren Ausgestaltung ihrer Programme gab jedoch der Widmungsgedanke den Anlaß.

Ihr zentrumbildendes Motiv, das 'Basisbild' ihrer Mittelstützen, bedeutet den Kern der *imago mundi*. Es ist wohl die selbständigste Lösung und bildkünstlerisch wie ikonographisch die wichtigste und bedeutendste Neuerung dieser Kanzeln.

Die einzelnen Bilder der Kanzel — ihre Stütz-, Eckpfeiler- und Relieffiguren — waren miteinander und untereinander einerseits horizontal in Gruppen bzw. Zyklen verbunden, andererseits sind die Bildzonen vertikal ikonographisch und in vielschichtiger Form in Verbindung gebracht. Dominant ist immer das religiös Tiefsinnige und das Konkrete, niemals das Allgemeine und das rein Funktionelle.

Zur Aufstellung vor dem Chorraum:

Ihre 'Portale' öffneten sich direkt zum Chorraum und die Rücksichtnahme auf ihre formalen und ikonographischen Ausgestaltungen weist bereits das Problem der Pisaner Domkanzel auf, wo der Chorseite schon eine beson-

dere Form verliehen wurde. Sie waren nicht nur funktional auf den Chorraum ausgerichtet, sondern auch mit optischen Mitteln, durch Blick und Hinwendung der an der Chorseite aufgestellten Figuren. Andererseits aber betonen die plastischen Akzentuierungen, die besonders durch ihre Leseplatte und durch ihre Stützfiguren ausgesprochen wurden, ihre zur Gemeinde hin 'gerichteten' Charaktere. Also das konzentrische Gebilde dieser im Kirchenraum frei und selbständig stehenden Baukörper bedeutet bei weitem noch nicht die vollkommene Losgelöstheit vom Chorraum, vom Raume der liturgischen Handlungen. Ja, ihre Gebundenheit zum Chorraum können wir durch den ursprünglichen Platz der Kanzel des Pisaner Domes auch konkret nachweisen.

Die Rekonstruktionsversuche der Sieneser Domkanzel Nicola und der Pistoieser S. Andrea Kanzel Giovanni Pisanos haben es schon erkennen lassen, daß auch die Pisaner Domkanzel ursprünglich mit zwei Lesepulten ausgestaltet sein mußte, für das Verkünden der Evangelien und für das Verlesen der Episteln im Wortgottesdienst. Wählen wir diese Erkenntnis zum Ausgangspunkt für unseren Rekonstruktionsversuch. (P IV/A)

1. Die beiden Lesepulte

Die Pisaner Domkanzel trägt heute nur ein Adler-Pult ohne seinen ursprünglichen Eckpfeiler mit den Darstellungen der drei Evangelistensymbole Stier-Engel-Löwe. Die Suche nach den eventuell noch außerhalb der durch Bacci rekonstruierten Kanzel vorhandenen Bestandteile hat überraschenderweise den Erfolg gebracht, daß wir diesen Eckpfeiler im Metropolitan Museum zu New York tatsächlich fanden⁴⁷ (Abb. 6). Er stand seinem heutigen Platz gegenüber, den liturgischen Vorschriften entsprechend und im Sinne der ursprünglichen Ordnungen der früheren Kanzeln, gegen Norden gerichtet über der linken Löwensäule zwischen Anbetung der Könige und der Darstellung im Tempel.

Sein Gegenstück — das Pult der Episteln — befindet sich heute im Chor des Domes (Abb. 4-5). Das erhaltene Stück ist ziemlich fragmentarisch. Fast die ganze Hälfte des Pultes ist verloren gegangen, — um es dennoch in Gebrauch zu nehmen, wurde der fehlende Teil später durch einen rauh bemeißelten Stein ersetzt. (Der barocke Unterbau stammt aus dem Jahre 1707.) Der stilistische Charakter des Pultes läßt aber kein Zweifel darüber bestehen, daß es nur zu der Pisaner Domkanzel gehören konnte. Seine Größe, Maß und besonders die gleichen Randleisten beider Buchträger deuten darauf hin, daß sie als ein Paar zusammen gehört haben. Trotz des bruchstückhaften Charakters können wir seine Darstellung deutlich lesen und mühelos ergänzen. Er stellte eine Szene mit sieben Figuren dar: am oberen Teil stehen bzw. schweben zwei Engel mit dem emporgehobenen Leib Christi, darunter vier weitere Gestalten, zwei Hockende an den Ecken der Bildkomposition und zwischen ihnen zwei liegende Figuren, die zum

Leib Christi mit Erstaunen emporblicken. Seine stilistischen Eigenschaften stehen in größter Übereinstimmung mit denen der Reliefs, besonders mit dem Stil der späteren Tafeln, des Bethlehemitischen Kindermordes und des Kreuzestod Christi. Dieses Motiv bedeutet ikonographisch sehr sinnvoll den Abschluß des Erdenlebens des Erlösers und weist gleichzeitig auf die Auferstehung am letzten Tag hin. Daß zu diesem Epistelpult hier ebenfalls die Dreiergruppe der Apostel Petrus-Paulus-Andreas gehörte, stellt sich indirekt schon durch die früheren Untersuchungen heraus. Sein ursprünglicher Platz zwischen Passion und Kreuzestod (über der linken Löwensäule, symmetrisch zu dem Evangelienpult) läßt sich schon durch die erwähnten Sinngehalte und Zusammenhänge ebenfalls erkennen. Diese Platzbestimmung der beiden Lesepulte mit ihren Eckpfeilern zusammen beweist, daß König David und der Prophet Malachias (?) nach der Anordnung Baccis auf falschen Stellen aufgesetzt sind.⁴⁸

2. Die Brüstung

Den nächsten Anhaltspunkt für die Wiederherstellung der ursprünglichen Ordnung der Eckstatuen bilden die beiden posaunenden Engelgruppen, die das Weltgericht ursprünglich flankierten. Sie blieben bei der Rekonstruktion von Pèleo Bacci unberücksichtigt. (Abb. 7-8.) Die frühere Forschung wußte zwar von ihren Existenz. W. R. Valentiner veröffentlichte sie noch im Jahre 1920 aus dem Besitz des Metropolitan Museums zu New York.⁴⁹ Aber der Rezensent des Rekonstruktionsbuches von Bacci, Heinrich Bodmer, erwähnte diese Figuren der Brüstung mit keinem Wort mehr.⁵⁰ Sechs Jahre nach der Rekonstruktion, in 1932, veröffentlichte Franziska Fried diese posaunenden Engelgruppen wieder und sie stellte auch erstmals ihre Zugehörigkeit zur Pisaner Domkanzel klar heraus, ohne aber das Problem weiter zu erörtern.⁵¹ Die spätere Forschung hat dann wieder die Existenz dieser Eckpfeiler der Brüstung außer Acht gelassen. Eine Ausnahme bildet nur eine kurze Bemerkung G. Delogus über ihr Vorhandensein.⁵² Er berührte aber auch mit keinem Wort die Probleme der Rekonstruktion.

Aus den erwähnten Bemerkungen Franziska Frieds ergab es sich schon eindeutig, daß Pèleo Bacci die beiden Relieftafeln, die die Kanzel an dem Treppenaufgang flankieren bzw. am Eingang des Kanzelbeckens gegen die Treppe hin aufgestellt sind, nicht mit Figuren-, sondern irrtümlich mit Ornamentpfeilern abgeschlossen hat. An der linken Seite der beiden Reliefs setzte er je einen Figurenpfeiler. An der rechten Seite der Kanzel (über die Stützfigur Christi) handelt es sich um die Darstellung des Weltenrichters, die die Tafeln der Seligen und Verdammten erst zu einer sinngemäßen Einheit, zu dem Jüngsten Gericht verbindet. Hier thront Christus erhöht als Rex iustus. Seine Rechte reicht er seiner Braut (im Relieffeld), mit der Linken zeigt er mahnend nach oben. Sein schlichtes Pallium ist über seiner Brustwunde aufgerissen, um das wahre Zeichen seiner Wiederkehr sichtbar werden zu lassen. Über seinen Schultern schweben zwei Cherubim, die Sinnbilder des Alten und Neuen Bundes, die seine Göttlichkeit bezeugen. Zu Füßen seines Thrones steht das leere Kreuz aufgerichtet, flankiert von zwei Engeln, die die Werkzeugen seiner Passion, die Dornenkrone, die Peitschen, die Lanze, die Isopstange und die Nägel seines Kreuzes tragen. Daß die New Yorker Gruppen der posaunenden Engel zum Flankieren dieses 'zweiflügeligen' Weltgerichts durchaus am Platze sind, beweist nicht nur die klare ikonographische Tradition, sondern auch die konkrete Tatsache, daß sowohl Nicola als Giovanni Pisano solche Engel-

gruppen an allen ihren früheren Kanzeln in dieser Weise verwendet haben. Auch schon an der Pisaner Baptisteriumskanzel befinden sie sich in dem Weitgerichtsrelief, was nicht übersehen werden sollte.

Auf der Seite der Jugendgeschichte Christi (über der Ecclesia) steht heute der Prophet Isajas nach der Verkündigung der Geburt Christi und nach der Geburt des Täufers, die nebeneinander im ersten Relieffeld dargestellt sind. Er wendet sich nach rechts, während er mit seiner rechten Hand energisch nach links auf die Geburtszene zeigt. Könnte er aber nicht eher mit seiner Prophetie „Siehe, eine Jungfrau ist schwanger und wird einen Sohn gebären, den wird sie heißen Immanuel.“ (Jes 7, 14) vor der Verkündigung Gabriels stehen? Sinngemäß ist es nicht anders vorzustellen, wie es aus der Heiligen Schrift klar hervorgeht: vor der Verkündigung und der Heimsuchung und überhaupt vor der Geburt Johannes des Täufers muß Isajas seine Stellung einnehmen, keineswegs umgekehrt. Der Platz, den wir an der gegenüberliegenden Seite mit einer der beiden posaunenden Engelgruppen besetzt haben, bietet sich ihm am Anfang der Brüstung an. Aber auch die Wendung der Figur rechts nach außen weist eigentlich darauf hin, daß er (Isajas) ursprünglich hier gleich am Eingang als Eckfigur aufgestellt war, ähnlich wie der Erzdiakon Stephanus in Pistoia oder die Madonna der Verkündigung in Siena. Eine technische Kleinigkeit, die wir noch an alten, vor der Rekonstruktion angefertigten Aufnahmen beobachten können, ein Vergleich mit dem gegenüber thronenden Weltenrichter zeigt, daß die recht verschiedene Pfeileransätze haben. Dadurch wird sein heutiger falscher Standort bewiesen. So bestätigt sich auch die Richtigkeit unserer Ausgangsposition zur Wiederherstellung der ursprünglichen Ordnung, daß nämlich Giovanni unter anderem den Eingang zum Kanzelbecken nicht mit Pfeilerornamenten, sondern beiderseits mit Pfeilerstatuetten ausgebildet hatte.

Der mystische Christus steht heute zwischen der Geburt Christi und der Anbetung der Könige. Die Erwägung Baccis, daß er an den früheren Kanzeln der Pisani auch an der Darstellung der Jugendgeschichte Christi steht, worauf wir schon hingewiesen haben, gründet sich auf die falschen Zustände dieser Werke. Diese Pfeilerfigur Christi stand ursprünglich, wie es uns die rekonstruierten Ordnungen der Sieneser und Pistoieser Kanzeln auch zeigen, an der linken Epistelseite, an der Leidensgeschichte Christi, also zwischen Kindermord und Passion. Denn diese Vision ist auch ein Gegenstück zu dem bethlehemitischen Kindermord. Sie könnte kaum umgekehrt aufgestellt sein. Diese Gestalt des Gottessohnes ist schlechthin die Gestalt des Himmlischen Jerusalems (s. o. S. 22.), wie es aus der Schrift klar hervorgeht. Ferner entspricht der Standfläche der Figur der Psalmvers 91, 13: „Auf Löwen und Ottern wirst du gehen und treten auf junge Löwen und Drachen“. Das Bild des Lebensbaumes geht auf Apokalypse 22, 2 zurück, einen Vers, den Bonaventura mystisch ausgedeutet hat. Also konnte diese Vision nur dem kommenden Weltgericht vorangestellt sein (ähnlich wie an der Sieneser Domkanzel), was indirekt auch die weiteren Zusammenhänge bestätigen werden.⁵³

Neben Isajas stehen noch nach den Deutungen Baccis drei weitere Propheten an der Brüstung. Mit größerer Sicherheit ist unter ihnen aber nur die gekrönte Gestalt König Davids zu bestimmen. Die nach vorne gerichtete Körperhaltung, ferner sein königlicher Kopfschmuck weisen ihm als dem Stammvater Christi eher den (vermutlich ursprünglichen) Platz über die gekrönte Frauengestalt des Stützengeschoßes zu. Er wird so einerseits zur Ecclesia, andererseits zu den benachbarten Reliefs in Beziehung gesetzt.

Bestätigt nur die Richtigkeit dieser Anordnung auch die weitere Neuaufstellung der anderen Brüstungsfiguren?

Den dritten Propheten der Kanzelbrüstung konnte Bacci weder nach seiner Physiognomie noch nach Vergleichen noch im Zusammenhang mit den Reliefdarstellungen klar bestimmen. So erfolgte bei ihm eine mehr oder weniger willkürliche Benennung nach der Platzierung als Malachias (?) vor dem Kreuzestod Christi, wo ursprünglich die Gruppe der Apostel Petrus-Paulus-Andreas stand. Nachdem hier an der Epistelseite die ursprüngliche Ordnung einerseits durch die Engelgruppen, andererseits durch die ikonographischen Zusammenhänge schon gesichert ist, nimmt diese Prophetengestalt ihren Platz zwangslos auf der Evangelienseite bei der Jugendgeschichte Christi ein. Über dem sog. „Herkules“ des Stützengeschoßes nach Isajas und David, vor dem Tetramorph. Es liegt also die Vermutung nahe, in ihm eher einen der großen Propheten, vielleicht Ezechiel zu erblicken. Ikonographisch ist er sinngemäß mit der Geburt Christi in Verbindung zu setzen, gleichzeitig aber auch mit seiner Vision, mit den vier himmlischen Zeichen. Es leuchtet ein, daß Giovanni die Unterscheidung der beiden liturgischen Seiten der Kanzel nicht nur im Zwischenstockwerk, sondern auch an der Brüstung des Kanzelbeckens (neben der symmetrischen Aufstellung der beiden Lesepulte) durch diese Dreiergruppe der Propheten noch stärker zum Ausdruck gebracht hat. Noch mehr: das Erscheinen dieser drei Propheten bildet merkwürdigerweise eine ganz ähnliche 'übergreifende' Einheit mit den Darstellungen der beiden ersten Reliefs wie der thronende Weltenrichter mit den beiden posaunenden Engelgruppen in der Einheit der Weltgerichtsdarstellung, wodurch die beiden 'Flügel' sinnvoll und anschaulich zusammengehalten werden. Auf diese parallele Ausgestaltung der beiden am Anfang und am Ende stehenden, diptychonartig gebundenen Darstellungen der Brüstung sei hier erstmals hingewiesen. Das war wohl bestimmt die ursprüngliche Absicht Giovannis,⁵⁴ das verraten uns auch die beiden Geburtsdarstellungen. Er verteilte die Geburtsgeschichte Christi ganz unkanonisch auf zwei Felder. Die Szenen der Verkündigung und Heimsuchung, die früher ihre Darstellung mit der Wochenbet-Szene stets zusammen in einem Relieffeld gefunden haben, wurden jetzt auf dem ersten Relieffeld angebracht, dazu gesellte sich neu die Geburt bzw. genauer gesagt die Badeszene und Namengebung des Täuflers. Im zweiten Relieffeld erscheint dann die eigentliche Hauptszene: Maria auf dem Wochenbett und die Badeszene; die Verkündigung an die Hirten umrahmt und schließt die ganze Bildkomposition von rechts ab. Die Vorgeschichte also und die Geburtsgeschichte Christi gehören untrennbar zusammen, in ihrer Mitte mit dem Stammvater König David.

Die Zusammengehörigkeit der drei Propheten am Anfang (Isajas-David-Ezechiel?) wurde auch mit ganz charakteristischen Mitteln zum Ausdruck gebracht: David erscheint gekrönt und mit Schriftband (*rex et propheta*) und trägt das typische, mit einer großen Schmuckspange befestigte Gewand der Propheten, so auch die beiden anderen Propheten. Doch bei Isajas und Ezechiel (?) geht Giovanni einen Schritt weiter. Sie sind nicht nur durch ihre Kleidungen charakterisiert, sondern auch mit einem ihrer rituellen Zeichen: sie tragen die Tefillin über ihren Häuptern. Es fällt nun gleich auf, daß dieses Zeichen nur bei diesen eben erwähnten zwei Propheten angebracht ist. Wie Isajas sich rechts wendet, so wendet sich Ezechiel (?) nach links. Diese von den Reliefdarstellungen außwärts gerichtete Haltung entspricht genau der Haltung der Engelgruppen am Weltgericht. Die parallele Ausgestaltung der beiden Seiten am Anfang war also mehrfach betont.

Im Sinne dieser Beobachtungen erscheint aber der sog. „Prophet Jeremias“ (heute vor dem bethlehemitischen Kindermord) weder als Prophet noch als Apostel. Er ist eine männliche Gewandfigur mit gespaltenem Bart und ist in einen langen, bis zum Boden reichenden Mantel gekleidet. Es liegt auf seinem Körper auffallend 'unregelmäßig' auf und zeigt überall am Rande, daß es sich um ein Tierfell(!) handelt. Das Bild läßt uns aufhorchen: erkennen wir in ihm überraschenderweise nicht Johannes den Täufer? — Mit der Typologie dieser Täufer-Darstellung setzt Giovanni eine alte pisanische Tradition fort. Wenn wir Johannes den Täufer am Architrav des Nord-Portals des Pisaner Baptisteriums mit dem des Zwickelreliefs an der Siener Domkanzel vergleichen, tritt die typologische Abstammung dieser Gestalt hervor. Seine Gebärde zeigt eigentlich nicht auf den Kindermord, sondern sie folgt seinen eigenen Blick zu Christus hin, zu der mystischen Christusgestalt, der nach unserer neuen Ordnung von ihm links stand, dessen Erscheinung er vorausgesagt hat: „Er muß wachsen, ich aber muß abnehmen...“ (Joh 3, 30). Sein Platz hier — in der Rekonstruktion Baccis zufällig richtig aufgestellt — wird im Zusammenhang mit der Gesamtordnung der Brüstung auch theologisch begründet: „Aber von den Tagen Johannes des Täufers bis hierher leidet das Himmelreich Gewalt, und die Gewalt tun, reißen es weg. Denn alle Propheten und das Gesetz haben geweissagt bis zur Zeit des Johannes, und so ihr's wollt annehmen: er ist der Elia, der da kommen soll“ (Matth 11, 11-14). Dadurch bekommt die Geburtsdarstellung des Täufers am Anfang auch ihren tieferen Sinn.⁵⁵

Kurze Zusammenfassung:

Neben der biblisch-historisch klar bestimmten Ordnung der Reliefdarstellungen stand organisch die ursprüngliche, u. E. ebenfalls theologisch-historisch bestimmte Ordnung der Eckfiguren. Sie wiederherzustellen, haben uns die drei neu- bzw. wiedergefundenen Eckfiguren, der Tetramorph und die beiden posaunenden Engelgruppen geholfen; ferner die neuen Deutungen dieser Eckpfeilerfiguren, die von Pèleo Bacci in die Rekonstruktion ohne besondere Beachtung aufgenommen wurden, dann bennant, aber nach falschen Beispielen disponiert wurden. Unsere Untersuchung ergab also die folgende Ordnung der Brüstung: Isajas — GEBURT — David — GEBURT — Ezechiel (?) — ANBETUNG — Tetramorph (Pulträger) — DARBRINGUNG IM TEMPEL — Johannes d. T. — KINDERMORD — Mystischer Christus — PASSION — Paulus-Gruppe (Pulträger) — KREUZESTOD — Pos. Engel — WELTGERICHT (S) — Weltenrichter — WELTGERICHT (V) — Pos. Engel.

Was einerseits also im Zwischenstockwerk 'vorausgesehen', prophezeit, verkündet wird, was andererseits für die symbolisch-allegorischen Gestalten des Stützengeschoßes ikonologisch die wahre Voraussetzung bedeutet, die Heilsgeschichte Christi, das präsentiert sich hier in den Darstellungen der Brüstung.

3. Das Zwischenstockwerk

Das Besetzen des Kanzelbeckens mit Pfeilerfiguren am Eingang macht deutlich, daß Giovanni ursprünglich auch das Zwischenstockwerk beiderseits mit Eckstatuetten eröffnet bzw. abgeschlossen hatte; ferner, daß die Zwickelfelder unter dem Eingang auch mit kleinen Relieffiguren besetzt waren, ähnlich wie wir in Pistoia heute noch deutlich beobachten können. Die Zahl der Eckposten, wo sich heute nach der Rekonstruktion

acht Sibyllen befinden, fordert die Ergänzung von acht auf zehn nicht nur formal — im Zusammenhang mit den Eckstatuen der Brüstung —, sondern auch ideell 'zahlenmäßig': ihre traditionell vollkommene Zahl ist nämlich die Zehn. Es ist wohl kaum daran zu denken, daß die Auftraggeber der Domkanzel und der 'Autor' des Programms sich dort, wo genügend Platz für die Vergegenwärtigung des ganzen Chores der Sibyllen gegeben war, mit ihrer reduzierten Zahl hätten begnügen lassen.

Die Rekonstruktion Baccis ordnet die Sibyllen an den Ecken so einander zu, als ob sie miteinander 'diskutiert' hätten. Uns scheint diese Form ihrer heutigen Aufstellung von rein formalem Charakter zu sein. Sie entspricht kaum dem ursprünglichen Zustand. Wenn auch Harald Keller diese Aufstellungsform der Sibyllen befürwortete und ausdrücklich betonte, daß Bacci „hier mit der paarweisen Gruppierung durchaus das Richtige traf“⁵⁶, doch spricht dagegen die Existenz von zwei sitzenden, ähnlich nach links gewandten Sibyllen (Berlin), aber auch der anschauliche Charakter der erhaltenen einzelnen Sibyllen. Jede Sibylle lauscht auf die Stimme eines kleinen Engels (über ihren rechten Schultern angebracht), der die Stimme Gottes übermittelt, die sie aufmerksam lauschen oder das Gehörte gar zu erblicken scheinen. Es ist das eigentliche Thema dieser Sibyllen-Darstellungen. Ihre Augen richten sie einmal nach vorne, zum andern seitwärts und scheinen wirklich das 'Unsichtbare' wahrzunehmen. Sie suchen keinen 'Kontakt' weder mit den benachbarten Eckfiguren noch mit den neben ihr sitzenden Propheten oder Aposteln. Bei jeder Sibylle Giovannis ist das 'Anhören', das 'Empfangen', das 'Erschrecken', eben der Augenblick des spannungsvollen seherischen Momentes vergegenwärtigt.

Das betrifft auch die Figuren der Zwickelfelder rechts und links neben ihr, die Propheten, die Apostel und die vier Evangelisten. Sie suchen auch keine 'Verbindung' untereinander, manche wenden sich sogar ganz nach außen und zeigen mit unverkennbarer Gebärde auf das Bild im Relief über ihren Häuptern, dessen Erscheinung sie vorausgesagt haben. Diejenigen, die ihre Köpfe (von vorne gesehen) seitwärts wenden, waren auch nicht als dialogisierende Partner dargestellt, sondern als Aufwärts-Blickende. An Ort und Stelle ist es bei jeder Figur des Zwischenstockwerkes deutlich zu beobachten. Das Aufwärts-Wenden ihrer Blicke und Gebärden bedeutet hier stets ein gesteigertes 'Hinhören', 'Hinblicken' oder 'Hinzeigen' auf das (wohl unsichtbare) Bild der himmlischen Erscheinung, deren 'Bestätigung' jeder auf seiner Schriftrolle bei sich trug, aber ebenfalls genügte das Aufschreiben ihrer Namen: es deutete im Sinne der christlichen Allegorie auf den Zusammenhang mit der Heilsgeschichte hin.

Die Sibyllen sind in Siena und Pistoia noch ohne Attribute dargestellt. Was sie uns ursprünglich auf ihren Schriftrollen 'gesagt' haben oder über ihre Identität verraten haben, ist überall verloren gegangen. Den ersten Anhaltspunkt zur Neuordnung der Pisaner Domkanzel liefert uns die Tatsache, die wir schon an der Pistoieser und der Sieneser Domkanzel beobachtet haben: Es handelt sich darum, daß einige Figuren stehen, andere sitzend dargestellt sind. An der Evangelienseite stehen sie, während sie an der Epistelseite sitzen. Man erkennt schnell, daß diese zweifache Unterscheidung in der Körperhaltung der Eckfiguren im Zwischenstockwerk (bei den Tugenden und bei den Sibyllen) nur aus dem schon erörterten Grund entstehen konnte, nämlich aus dem liturgischen. So ist es von Anfang an klar, daß Giovanni dieses Ordnungsprinzip an der Pisaner Domkanzel auch fortsetzen wollte. Die Kanzel trägt heute irrtümlicherweise ausschließlich stehende Eckfiguren. Dieses entspricht dem ursprünglichen Zustand schon deshalb nicht mehr allein, weil die beiden Berliner Sibyllen sitzend dar-

gestellt sind. Also trat hier die bisher überhaupt nicht beachtete Unterscheidung der beiden liturgischen Seiten der Kanzel ebenfalls auf, genau so, wie es für die mitwirkende Gemeinde, für die aktiv hörende Kirche angeordnet war.

Von den zehn Sibyllen scheinen drei ganz verloren zu sein. Die beiden Berliner Sibyllen beweisen aber eindeutig, daß wir in diesem Sinne die stehenden auf die Evangelienseite, die sitzenden aber auf die Epistelseite annehmen dürfen.

Sie sind zwar hier auch überwiegend ohne Attribute dargestellt, die Situation ändert sich aber wesentlich dadurch, daß zwei unter ihnen schon durch Attribute gekennzeichnet erscheinen. Eine Sibylle mit zwei flammenden Füllhörner ist gekrönt und hält außerdem ein kleines nacktes Kindlein auf ihrer Rechten. Auf ihrem Hals trägt sie noch eine Kette mit einer großen schildförmigen Medaille, die das Bild eines Adlers trägt. Dieses rätselhafte Häufen der Attribute ist etwas beispielloses. Sie steht heute unter Christus dem Weltenrichter, also nicht auf ihrem ursprünglichen Platz. Bacci hat in ihr die Erythrea erkannt. Die andere mit einem Attribut gekennzeichnete Sibylle ist diejenige, die heute unter dem sog. „Prophet Malachias“ steht. Sie hält in ihrer Linken einen Palmenzweig, sie müßte also auch an der Evangelienseite ihren ursprünglichen Platz haben. Geben uns diese kennzeichnenden Züge und Attribute nicht einen näheren Anhaltspunkt für die Rekonstruktion des ursprünglichen Zustandes dieser Bildzone?

Die zeitgenössischen schriftlichen Quellen bezeichnen nur die Persica 'sedet in throno', bei den anderen finden wir entweder keine nähere Bezeichnung oder sie stehen meistens aufrecht, indem sie ihre Schriftrollen halten. Eine Ausnahme bildet stets nur noch die Delphica, manchmal auch die Cumana. Die Delphica ist mit Füllhorn und Buch gekennzeichnet. Können wir in diesem Sinne in der sog. Erythrea (Bacci) unter den Sibyllen der Domkanzel nicht eher die Sibylle Delphica erkennen? Eigenartigerweise trägt sie neben ihren Füllhörnern und Schriftband noch das kleine Kind, das u. E. nur eine Art Anspielung auf ihre prophetische Vision sein kann: „Nasci debere prophetam absque maris coita de virgine eius“.⁵⁷ Sie stand so höchst wahrscheinlich über der Ecclesia an der Geburtsgeschichte, unter König David, also in keinem Falle unter dem Jüngsten Gericht. Es ist wohl kein Zufall, daß die Delphica allein eine Krone trägt, der Zusammenhang zwischen 'unten' und 'oben' wurde so wahrscheinlich verdeutlicht, von dem Kinde ganz zu schweigen: König David, die gekrönte Sibylle Delphica und die gekrönte Ecclesia untereinander, alle tragen die Krone des Himmlischen Königreiches.

Die Haltung der Sibylle mit dem Palmenzweig und Schriftrolle, besonders die starke Rechtswendung ihres Kopfes, erinnert uns auf die Verkündigungsmadonna in Siena oder an den Erzdiakon in Pistoia. Könnte diese Gestalt nicht eher also am Kanzelaufgang, an der Stelle des linken Ornamentpfeiler (unter Isajas) stehen? Mit ihrem Pax-Zeichen sinnbildhaft für den ganzen Chor der Seherinnen vortreten, der die Hoffnung auf die Erlösung versinnbildlicht. — Die Hinordnung dieser Sibylle an den Anfang der ganzen Statuenreihe wäre wohl auch durch ihre stehende Haltung schon anzunehmen, wenn auch nur hypothetisch, wie es im weiteren für die anderen drei alten stehenden Sibyllen der Fall ist. Das Programm des Arkadengeschoßes folgt in den Zwickelfeldern nicht dem Programm der Pistoieser S. Andrea Kanzel Giovanni wie bei den Sibyllen. Hier erscheinen nicht nur Propheten und Apostel, sondern auch die vier Evangelisten. Die Art ihrer Aufstellung folgte wahrscheinlich dem Sieneser

Schema. Der Chor der Propheten reichte bis zur Mitte der Brüstung, bis zum bethlehemitischen Kindermord, er befand sich also nur auf der Evangelienseite. Im Zeichen des mystischen Christusbildes folgten von hier ausgehend die Darstellungen der Apostel und Evangelisten, die die Gründung der apostolischen Kirche versinnbildlichen bzw. das Jüngste Gericht verkünden. Unter dem Eingang zum Kanzelbecken waren wahrscheinlich wie in Pistoia wieder die Apostel Petrus und Paulus als Türhüter dargestellt, in jenen Zwickeln, die heute mit modernen, dekorativ geschmückten Zwickelreliefs ersetzt sind.

Die Wiederherstellung der ursprünglichen Ordnung ist in dieser Zwischenzone aber, besonders was die weiteren Einzelheiten betrifft, gescheitert: wir können leider die Identifizierungen dieser Figuren weder bei den Sibyllen noch den Propheten und den Aposteln durchführen. Seit dem Verlust ihrer Inschriften, der Texte ihrer Schriftrollen, besteht dieses Problem. Es wurde mit der Zerlegung nach 1595, mit dem Wiederverwenden der Konsolen durch Fancelli in 1630 und endlich mit der mehr oder weniger eigenwillig durchgeführten Rekonstruktion Baccis nur problematischer. Wenn wir trotz dieser ungünstigen Verhältnisse ein ungefähres Bild vom Programm des Zwischenstockwerkes schaffen möchten, müssen wir nach anderen, schriftlichen Quellen greifen. Wie der Chor der Sibyllen und Propheten von mittelalterlichen Theologen geordnet und zusammengestellt, also schriftlich 'präfiguriert' wurde, stellt am anschaulichsten z. B. das Manuscript 6 F¹ des Grand Séminaire de Liège, das Maurice Hélin in 1936 veröffentlicht hat, dar: die „Prophetie XII sibillarum de incarnatione Christi“. Es stammt aus dem 14. Jahrhundert und stellt einen Chor von Sibyllen und Propheten auf, der uns besonders an den Chor der Pisanner Kanzelfiguren im Zwischenstockwerk erinnert. Über die allgemeine Tatsache hinaus aber, daß die Sibyllen und Propheten miteinander wechseln, steht hier noch eine ganze Anzahl von Angaben und Unterweisungen über die Art und Weise ihrer Darstellungen schlechthin. Es sind auch ihre 'Sprüche' beigefügt. Erwähnen wir nur die ersten drei Beispiele:

Que cecinere deum de uirgine matre futurum
Hic sunt diverse, non una etate sibille.

Abraham patriarcha.

In semine tuo benedicentur omnes gentes terre.

Prima sibilla sedet in throno, ac etiam subsequentes, diuersimode tamen, quod fieri debet, secundum uoluntatem pictoris. Itaque tam facies quam uestes et earum throni sint diuersi. Et dipingitur ita prima, annorum triginta, in habitu deaurato, habens sub pede serpentem..., et tenet dicta sibilla prima rotulum in quo scribitur hoc quod sequitur:

Sibilla Persica cuius mentionem facit Nichanor hec ait:

'Ecce bestia conculcaberis, et gignetur Dominus...'

Micheas propheta.

Orietur sicut sol salvator mundi...

Secunda sibilla, iuuentus, depingitur annorum uiginta quatuor, cum ueste asure, et colombo subgriseo et tenet scriptum: Sibilla Libica cuius meminit Eruspides ait: 'Ecce ueniet dies et illuminabit dominus condensa tenebrarum...'

Iacob patriarcha.

Non auferetur sceptrum de Iuda...

Tercia sibilla, iuuenis, annorum uiginta, uestitur serico panno damasceno, et in dextera manu tenet cornu bucinatorum aureum, et in leua tenet scriptum quod sequitur: Sibilla Delphica que ante troyana bella uaticinata est, de qua Crissipus et Ouidius Naso, in arte poetica proptissimus, ayunt: Nasci debere prophetam absque maris coitu de uirgine eius.⁵⁸

So geht es weiter bis zur Zahl zwölf. — Solche theologischen Unterweisungen könnten im Falle der Pisaner Domkanzel durchaus existieren und dem Bildhauer eventuell vorgelegt worden. Mann könnte dann also ihre Zahl den architektonischen Gegebenheiten entsprechend ergänzen oder reduzieren. Ganz neu erscheint aber die theologisch-gedankliche Durchgestaltung der mittleren und oberen 'Bildzone', wie unsere Rekonstruktion es schon in Siena gezeigt hat. Dieser Gedanke ist bei der Pisaner Domkanzel weiterentwickelt. Um es kurz zu wiederholen: In Siena finden die Sibyllen, die Propheten, die Apostel und die Evangelisten noch in einer Reihe ihre Plätze. Bei der Pistoieser S. Andrea Kanzel begnügte sich der 'Autor' des Programms mit einem reduzierten Chor der Sibyllen und Propheten, nur unter dem 'Portal' der Brüstung sind Petrus und Paulus als Türhüter dargestellt. An der Pisaner Domkanzel sind dann die beiden 'Bildzonen' der Brüstung und des Zwischenstockwerkes inhaltlich schon quasi 'durchgebrochen': drei Propheten treten als Eckpfeilerfiguren an der Brüstung auf. — Die Synthese der Gedanken der vorausgehenden Kanzeln ist dadurch besonders erreicht worden: am Anfang und am Ende der drei 'Bildzonen' verbinden sich die religiösen Gehalte der sinnvoll geordneten Bildzyklus in klarer Struktur über der himmlischen Ecclesia und dem wiedergekehrten Erlöser.

4. Das Stützengeschoß

Die wiederhergestellte alte Ordnung der Brüstungsfiguren oben löste vor allem die unrichtigen ikonographischen Zusammenhänge auf, die von Bacci bei seiner Rekonstruktion für die Stützfiguren des „Herkules“ und des Erzengels Michael angenommen wurden. In diesem Sinne betrifft unser Widerspruch an erster Stelle diese beiden Gestalten.

Zuerst handelt es sich um den sog. „Herkules“, der heute in der rekonstruierten Form der Kanzel seinen Platz hinter der gekrönten Gestalt der Ecclesia, links an der dritten Ecke der Kanzel gefunden hat (P IV/A). Er wurde von Pèleo Bacci und ihm folgend allgemein als „Herkules“ bezeichnet. Nun aber ist es wohl leicht einzusehen, daß es irreführend sein kann, bei einer motivischen Übernahme allein nach der äußeren Erscheinung eines mittelalterlichen Bildwerkes zu urteilen. Dies hat uns schon der Samson der Pisaner Baptisteriumskanzel gezeigt. Uns erscheint das Problem der Deutung dieser „Herkules“-Gestalt der Temperantia am Sockel der Ecclesia ähnlich; hier muß ursprünglich wohl auch eine klare christologische Bedeutung zu Grunde gelegt haben, die dem Sinngehalt des Samsons an der ersten Kanzel Nicolas vollkommen entspricht.

Herbert von Einem versuchte es aus der Frührenaissance zu erklären. Er deutete Giovannis Samson als „Herkules“, aber „nicht nur als Sinnbild der Fortitudo, sondern darüber hinaus als Sinnbild der virtus generalis (der Summe der menschlichen Tugenden)“⁵⁹ Er zitierte dazu den Vorschlag Francesco Barberinos, der für die Darstellung der Tugend als virtus generalis schlechthin die Darstellung des Samsons oder des Herkules, die den Löwen töten, vorgeschlagen hat. Unseres Erachtens war aber dieses Problem den Auftraggebern der Domkanzel noch kaum eine Alternativfrage. Die motivische Übernahme aus der Antike ist nämlich theologisch streng begründet und ist beträchtlich älter als der von Einem gemachte Vorschlag späterer Zeit. Die wahre Quelle der Idee Barberinos ist jene Stelle des Augustinus DE CIVITATE DEI, wo derselbe Gedanke schon ausgesprochen wird: es heißt bei Augustinus wörtlich, daß Samson „wegen seiner wunder-

baren Stärke für Herkules gehalten“ wurde.⁶⁰ Hier leuchtet gleich die richtige Deutung dieser Gestalt durch seinen wahren Symbolgehalt auf: „Dieser Mann trägt deine Figura, Christus, und der Löwe die des Todes“. Unserer Meinung nach handelt es sich also wieder um die Darstellung Samsons im Sinne der christologischen Programme beider Werke wie an der Baptisteriumskanzel Nicolas. Daneben ist ein Widerspruch, daß die Kardinaltugend Fortitudo schon einmal am Sockel der Ecclesia dargestellt ist. Es besteht auch eine ikonographische Beziehung Samsons zur Ecclesia, zu ihrem Hoch-Zeitsbild. In diesem Zusammenhang müßte aber Samson vor der Ecclesia an der Chorseite der Kanzel, direkt am Eingang stehen. Und nicht nur ikonographisch erscheint Samson hier sinnfälliger als Vorbild des Bräutigams, sondern auch formal.

Die Geburt Samsons war das Vorbild für die Geburt der Mutter Mariae, er war der Antetypus Christi selbst. Das Töten des Löwen durch Samson ist die Präfiguration der Höllenfahrt Christi, wo der Erstandene den Rachen der Hölle aufreißt.⁶¹

Seine Stellung in der neuen Ordnung vor dem Brautpaar erinnert uns aber besonders an die biblisch-historische Tatsache, daß er den Löwen (den Tod) auf seinem Weg zur Brautwerbung überwunden hat. Hier knüpfen sich die Gedanken der Geburt, des Todes und der Wiedergeburt Christi erneut:

„per Samsonem, qui quasi in omnibus refertur ad Christum; per interfectionem leonis, per portas asportatas, qui etiam plures interfecit in morte quam vivus. Per amissionem capillorum signare non potest Christum, sed signat Christianum, qui amittit septiformem gratiam Spiritus sancti. Unde quando non potest aliquid mysteriari in capite, transferendum in membra.“⁶²

Der anschauliche Charakter dieser Stützfigur bekräftigt nur unsere Deutung. Sein asketisch abgemagerter Körper, sein gütiger Blick, seine ganze Körperhaltung, in der er siegreich und doch gütig mit der Löwin und ihren Jungen Barmherzigkeit übt, den einen auf seinem rechten Arm, den anderen auf seinen Schultern getragen, lassen deutlich erkennen, daß Giovanni sich hier — trotz motivischer Übernahme — um die Darstellung des Antetypus Christi, des himmlischen Bräutigams bemüht hat.

Was Harald Keller bei der Darstellung der Kardinaltugend Temperantia so treffend beobachtet hat, betrifft auch den gesamten anschaulichen Charakter Samsons: „Bei der ungeheueren Bedeutung der Geste für die mittelalterliche Kunst darf man in der Hand als Ausdrucksträger den größten Unterschied zu dem dahinter stehenden antiken Vorbild erblicken.“⁶³ Die Darstellung Samsons hatte Giovanni aber noch mit einem weiteren Motiv bereichert, das auch bei der Baptisteriumskanzel Nicolas und der Giovannis in San Andrea zu Pistoia erscheint: mit dem sog. Hasen-Motiv. Am rechten Fuße Samsons liegt ein kleiner niedergeschlagener Hase. Sollen wir dieser Darstellung des zum Opfer gefallenen 'unschuldigen' Tieres nur einen wörtlichen, naturalistischen Bildsinn geben? Wir glauben, daß man auch den allegorischen in Betracht ziehen muß. Das Wissen über die zwei symbolischen Bedeutungen, die wir in der Darstellung eines Hasen als Sinnbild Christi und als Symboltier der Stadt Pisa ansehen dürfen, löst unser Problem zwar nicht restlos und genügend, doch wirft es mindestens hypothetisch manches neues Licht auf diese Darstellung Samsons. Sowohl das Töten des Löwen wie des Hasen deuten sinnbildlich auf die Menschwerdung Christi hin, die über ihnen in den Darstellungen des Zwischenstockwerks prophezeit und verkündet wird und in den Reliefdarstellungen ihre historische Vergegenwärtigung fand.

Wir haben oben gezeigt, daß die Kanzel bzw. die Eckpfeiler der Brüstung am Eingang zum Kanzelbecken als Eckstatuen ausgebildet waren. Wurde das zu Beginn schon bestehende Problem der Ausgestaltung des eigentlichen Portals aller vier Kanzeln dieses Mal nicht in besonderem Sinne durch den viereckigen 'Vorbau' der Pisaner Domkanzel eben gesteigert gelöst? Unsere Vermutung ist also überaus berechtigt: standen diese beiden Gestalten Samson und Michael nicht eher als Türhüter vor der Ecclesia und vor Christus? Können wir diese vermutlich ursprüngliche Stellung ikonographisch auch für den Erzengel Michael begründen?

Herbert von Einem faßte die typologischen und ikonographischen Probleme dieser Stützfigur folgendermaßen zusammen: „Auch der Erzengel Michael begegnet an des Vaters Kanzel bereits in allegorischer Bedeutung. Georg Swarzenski nennt die Figur „der Glaube“. Aber nicht sie, sondern der Michael des Brunnens in Perugia, zu dem die Inschrift gehört 'Nobilis miles Domini', ist das Vorbild des jugendlichen Ritters der Pisaner Kanzel mit eng anliegendem Panzer und langem Mantel, das geschulterte Schwert in der Rechten. Roncioni (und ihm folgend die neuere Forschung) hat die Figur als Psychopompos gedeutet (wie auf dem Relief der Erwählten des Jüngsten Gerichtes). Aus dem Zusammenhang des Stützengeschosses ergibt sich aber die Tugenddeutung.“⁶⁴

Der Hinweis auf den „Michael“ (Gabriel) der Baptisteriumskanzel ist zwar verfehlt, von Einem hat aber Recht mit dem Hinweis auf den Michael des Perugiener Brunnens. Die Tugenddeutung dieser Figur als „die Fortitudo“ im geistlichen Sinn, als die Verkörperung „der Summe der theologischen Tugenden“ können wir doch nicht mit dem Zitat aus dem Buch „De Anima“ des Hugo von S. Victor überzeugend rechtfertigen: „Zuletzt, meine Brüder, seid stark in dem Herrn und in der Macht seiner Stärke. Zieheth an den Harnisch Gottes... So stehet nun, umgürtet an euren Lenden mit Wahrheit und angezogen mit dem Panzer der Gerechtigkeit... Vor allen Dingen aber ergreifet den Schild des Glaubens, ...und nehmet den Helm des Heils und das Schwert des Geistes, welches ist das Wort Gottes.“ (Epheser 6, 10-17) Die Beschreibung des paulinischen Textes trifft hier gewiß in vieler Hinsicht auf das Bild des Erzengels Michael zu, unmittelbar können wir es aber auf sein Bild nicht übertragen. Die Grundregel, daß ein Bildhauer des Mittelalters seine Bildwerke immer nach konkreten Vorbildern schuf, besteht auch bei Giovanni Pisano durchaus. „Man darf sich den Vorgang jedoch nicht so vorstellen, als wenn ein gelehrter Auftraggeber nach der Lektüre eines Traktates auf den Gedanken verfallen wäre, irgendwelche Geschehnisse bildlich darstellen zu lassen. Auch solches kam vor, wurde jedoch erst für die Historienmalerei des neunzehnten Jahrhunderts üblich. Die Regel war, daß man sich schon bei der Auftragserteilung an bildkünstlerisch vorgeprägte Inhalte hielt. Auch die Auftraggeber dachten in Bildern und setzten ihr Programm aus Bildexempla zusammen.“⁶⁵ Den anschaulichen Charakter Michaels bestimmt an erster Stelle das Motiv, wie er sein Schwert aus der Scheide herausgezogen hat. Im Bereiche der byzantinischen Kunst findet man zahlreiche Parallelen zu diesem Bild des Erzengels, ebenso auch für den Seelenwäger oder den Drachentöter. Allzu weit müssen wir aber nicht gehen, die wahren Vorbilder befinden sich für den Michael der Domkanzel auf dem Architrav des Nordportals des Pisaner Baptisteriums. Die beiden Erzengel (Michael und Gabriel) erscheinen hier eindeutig als 'Türhüter'. Eine schriftliche Quelle konnten wir zwar für diese Darstellungsform nicht nachweisen, trotzdem erscheint es lehrreich, daß die bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts fortlebende byzantinische Tradition diese Typen des Erzengels für den Beschützer des Gotteshauses

beibehält: „Die nicht mit reinem Herzen nahen sich dem heiligen und reinen Gotteshaus, gegen sie zieh ohn' Erbarmen ich das Schwert.“ Vermittelt uns nicht diese späte Quelle⁶⁶ eine gültigere Deutung für den Erzengel Giovannis als die Bezeichnung „Psychopompos“ oder „Fortitudo“ (im geistlichen Sinn)? Sein Typus ergibt die Deutung einwandfrei als 'Türhüter' oder 'Beschützer' des himmlischen Königreiches. Die Antwort, die wir im Suchen auf die Frage des ursprünglichen Platzes Samsons gefunden haben, wäre wohl auch bei Michael begründet.

Heute wirken die Gestalten Samson und Michael im Gefüge des Ganzen ziemlich fremd und unorganisch eingefügt. Mit ihren dekorativen, mit Ornament geschmückten hohen Sockeln stören sie die Einheit des Ganzen in seinem Rythmus. Stellen wir dagegen beide Gestalten auf ihre ursprüngliche Plätze: sie erscheinen zusammen mit ihren Sockeln hier sinnvoller und verbinden sich mit den ursprünglichen ornamental Elementen der ehemaligen Chorschranken. Das scheint wohl die beabsichtigte Wirkung von Giovanni gewesen zu sein. Also er bewahrte den Stützenwechsel der Säulen und Löwensäulen unter dem 'kreisförmigen' Kanzelbecken, gestaltete aber die viereckige 'Eingangshalle' mit ihren vier Stützen als eine Art 'Torhalle' aus.

Wie Samson und Michael an der Chorseite, so bilden die beiden Löwensäulen an der 'Schauseite' der Kanzel eine Art Tor. Was die heutige Stellung der Löwen betrifft, sind sie falsch aufgestellt. Der „Löwe mit dem Hirsch“ in Bezug auf den Tod Christi stand an der Evangelienseite und der „Löwe mit dem Pferd“ in Bezug auf den Tod des Antichristus an der Seite der Episteln, wo über ihm der letzte Sieg Christi in dem Bilde „Corpus Christi“ angedeutet ist. Betonen wir es nochmals: die Kanzel des Pisaner Domes ist ein körperlich vollplastisches Bauwerk, was von der früheren Forschung richtig erkannt wurde⁶⁷, doch war die Kanzel einerseits gegen den Chor gerichtet, andererseits gegen den Gläubigen, akzentuiert auch durch die beiden Lesepulte an der Brüstung in klarer und wohlgeordneter Symmetrie.

Unsere formalen und ikonographischen Erwägungen für die Wiederherstellung der ursprünglichen Ordnung können wir aber auch direkt von der Rekonstruktionsarbeit Baccis her weiterführen bzw. begründen. Die zitierte Stelle des Textes Raffaello Roncioni, auf der die ganze Rekonstruktion aufgebaut wurde, ist nämlich recht unklar und widerspruchsvoll. Wir wollen sie nach Pèleo Bacci wörtlich zitieren, um es zu zeigen, wie weit wir sie bei der Wiederherstellung der ursprünglichen Ordnung wirklich heranziehen dürfen. Es lautet:

„Questo Pergamo è tenuto per molte figure che vi sono (non vi erano, come leggono alcuni) oltradimodo bellissimo; ed è sostentato primieramente da una statua di marmo che rappresenta la figura di Christo benedetto che ha sotto i piedi i quattro Evangelisti; e da un'altra che dimostra la forma di San Michele Archangelo; da due colonna, una di broccatello e l'altra di porfido; e di poi da due statue profane, che la prima di mostra un Ercole con le pelle del leone nemeo addosso... e la seconda una Pisa (ossia la Chiesa)... Si finge adunque Pisa una donna scalza, con un veste rossa e lunga fino ai piedi, con un manto azzuro, con corona d'oro in testa, con due aquile alate ai piedi della sua base; qual donna è retta da quattro statue che mettono dette aquile in mezzo; la prima è la Prudenza, la seconda la Temperanza, la terza la Fortezza, e la quarta la Giustizia, ed è cinta da un cordone che la pende fino ai piedi, dentroni sette nodi. Ha dall' orecchio destro un aquila che la favella nell' orecchio delle sue spalle un' altra aquila che si regge sopra di lei con le ali aperte. Ha due putti ai quali d' a il latte.“⁶⁸

So weit Roncioni. Zuerst müssen wir feststellen, daß er uns gar keine systematische Beschreibung gibt. Er spricht zuerst (primieramente) über

Christus, dann über Michael. An der gegenüberliegenden Seite erwähnt er zuerst den „Herkules“ (Samson) und dann die „Pisa“ (Ecclesia). Inzwischen bemerkt er auch zwei Säulen, anscheinend zwischen Michael und „Herkules“. Wie soll man seine Beschreibung eigentlich richtig verstehen? Roncionis Reihenfolge der Stützfiguren stimmt nämlich weder mit der Ordnung der heutigen Rekonstruktion noch mit unserem Versuch noch mit der Wirklichkeit einzelner Bestandteile überein. Bacci hat diesen Text folgendermaßen ausgewertet: Roncioni hat das Stützengeschoß von vorne (vom Mittelschiff her) betrachtet, so sind die beiden Säulen, also diejenigen, die heute unter dem Eingang des Kanzelbeckens stehen. Warum betonte er aber dann ausdrücklich den „Herkules“ als „la prima“ und die „Pisa“ als „la seconda“? Diese Reihenfolge der beiden Stützfiguren „Herkules“ und „Pisa“ (Samson — Ecclesia) könnte unserer Meinung nach nur von der Betrachtung der Chorseite her entwickelt sein. Daß er diese Betonung an der anderen Seite vermieden hat, läßt sich aus der Tatsache erklären, daß er ihnen als Theologe gegenüberstand. Also nach Christus erwähnte er verständlicherweise nur den Erzengel Michael und hat ihre formalen Stellungen als „la prima“ und „la seconda“ hier einfach beiseite gelassen, — das Wort „primieramente“ betont dieses Hervorheben Christi unmißverständlich. Desto merkwürdiger ist es, daß er im Falle der beiden Stützfiguren unter der Geburt Christi, des Samsons und der Ecclesia, über „due statue profane“ spricht, aber er verschleierte seine Unwissenheit nicht und fügt hinzu: „ossia la Chiesa“. Pisa oder Ecclesia? Was ihm so unbestimmt erschien, mußte aber ursprünglich wohl ganz konkret erscheinen. Aus der Beschreibung Roncionis können wir weiterhin schließen, daß er die Domkanzel beim Abfassen seines Textes nicht ganz genau vor sich hatte. Das läßt sich wohl aus dem Aufzählen der Kardinaltugenden feststellen: er fährt diagonal fort, nicht nach ihrer paarweise gegliederten Ordnung, wie sie in Wirklichkeit unzertrennbar aus einem einzigen Block Stein ausgehauen waren. Es ist aber nicht bloß eine rein formale Ordnung, die letztere ist die theologisch richtigste Reihenfolge der vier tragenden und zusammenfassenden Tugenden in der Art, wie sie Giovanni aufgestellt hat: die Klugheit und die Gerechtigkeit, ferner die Starkmut und die Mäßigkeit paarweise.

Nun bleibt noch das Rätsel der beiden Säulen ungelöst, das wir in jeder Hinsicht nur hypothetisch lösen können. Nach der Tradition erscheint uns jene Möglichkiet wahrscheinlich, daß sie bei Roncioni eventuell auf die Säulen der unmittelbar hinter der Kanzel stehenden Chorwand bezogen wurden oder vielleicht auf die beiden Säulen vor Samson und Michael, die den Treppenbau getragen haben. Das ist u. E. wohl die wahrscheinlichste aller Möglichkeiten und Vorstellungen.

Betrachten wir weiter die beiden Hauptgestalten des Stützengeschoßes, die Ecclesia und ihr Bräutigam mit den Vierergruppen ihrer Sockelfiguren. — Auf einem hohen, von vier Frauengestalten umstandenen Sockel erhebt sich die etwa lebensgroße Gestalt der Ecclesia in einer anmutig schreitenden Haltung. Ihr gekröntes und mit Schleiertuch bedecktes Haupt beugt sie ein wenig nach vorne und wendet sich zum Chorraum hin. Ihr Gesicht zeichnet sich durch seinen würdevollen, herben und schönen Schnitt aus. Über ihren Schultern, hinter dem freigelassenen schlanken Hals, waren einst zwei Vögel angebracht, von denen uns die Rekonstruktion Baccis nur ein ungefähres Bild vermittelt. Sie trägt ein mantelartiges, mit Fransen geschmücktes Obergewand, eine Art vestis palmata. Von ihren Schultern herabhängend bedeckt es ihren Körper und reicht von hinten ganz bis zum 'Boden'. Vorne wird es über ihren Brüsten mit einer großen runden Spange

zusammengehalten, sodaß das gegürtete schlichte Gewand, ihr Untergewand, vorne breit freigelassen erscheint. (Werort unsere Augen heute suchend herumtasten, so waren ursprünglich durch die charakteristischen Farben die einzelnen Teile klar und anschaulich wahrnehmbar.) Sie stellt zwei nackte, auf ihren beiden Handtellern selbständig sitzende kleine Kinder, die sich selbst stützend sie anmutig berühren. Neben dem hohen Sockel dieser stillenden Muttergestalt stehen vier gleich große Frauenfiguren, die ihre Rücken einander zugekehrt um ihrem Sockel paarweise herumstehen: die vier christlichen Kardinaltugenden, mit ihren Attributen gekennzeichnet. Die Prudentia (Klugheit) mit Zirkel und Füllhorn, voll mit Früchten und Blumen; die Iustitia (Gerechtigkeit) gekrönt mit Waage und Schwert; die Fortitudo (Tapferkeit) mit einem getöteten Löwen und die Temperantia (Mäßigkeit) nackt, die ihre Brüste und ihre Scham bedeckt. Zwischen diesen Tugenden beiderseits am Sockel der Ecclesia befinden sich auch zwei große Adler mit ausgebreiteten Schwingen; ihre Köpfe kraftvoll nach oben werfend blicken sie zu der Ecclesia empor.

Die die Tugenden überragende, hochstehende große Frauengestalt haben wir kurz als die Personifikation der Ecclesia bezeichnet. Ihre Deutung als Ecclesia ist aber noch immer umstritten. Leider existiert keine ursprüngliche Quelle mehr, die uns die Bildvorstellung der Schöpfer dieser Skulptur unmittelbar schriftlich überliefert hätte und ihre ikonographische Deutung zu bestimmen helfen würde.

Wie wir schon oben erwähnt haben, bezeichnete Raffaello Roncioni sie als die „Pisa“, aber er fügte gleich hinzu: „ossia la Chiesa“. Es war mindestens für den Geschichtsschreiber Roncioni nicht mehr möglich, ihren wahren Gehalt zu bestimmen. Pèleo Bacci hat sie als die Braut Christi gedeutet, im Zusammenhang mit der ihr als Paar gegenübergestellten Gestalt Christi, als „l' Agnello e la Sposa dell' Agnello“. Ihn folgten u. a. auch Harald Keller und Wolfgang Braunfels, die die Zusammengehörigkeit der beiden Fünf-figurengruppen klar hervorgehoben haben: „Christus über den vier Evangelisten und die Ecclesia über den vier Kardinaltugenden, Braut und Bräutigam, also erhoben durch die sie tragenden Vierergruppen und doch herabgestiegen mit einer Doppelbedeutung, über die die Kanzelinschrift Auskunft gibt.“⁶⁹: CIRCUIT HIC AMNES MUNDI PARTESQUE JOHANNES. Diese Deutung Baccis wurde von der Forschung allgemein angenommen. Ausnahmen bilden neuerdings nur Piero Sanpaolosi, der diese Hauptfigur des Stützengeschoßes als Tugendgestalt, als „la Carità“⁷⁰ bezeichnet, ferner Herbert von Einem, der sie auch als Tugendgestalt deutet, als die „Veritas“, in Verbindung mit der Auslegung des Psalmvers 84, 12 auf der Schriftrolle Christi, als die „Veritas de terra orta“. Und zu dieser 'primären' Bedeutung fügt von Einem dann noch eine Reihe sekundärer Bedeutungen hinzu, wie Mater-Ecclesia, Caritas, Misericordia, Amor proximi, Terra, Pisa, Amor patriae. Er verbindet also mehrere Gedanken zu einer Bildvorstellung.⁷¹ Abgesehen von diesen beiden letztgenannten Tugenddeutungen, die wir von vornherein als Mißverständnisse bezeichnen, und von der Frage, wie weit wir in der Sinndeutung einer mittelalterlichen Statue gehen dürfen, müssen wir schon im voraus betonen, daß die früheren Interpretationen mit ihrer Deutung dieser Gegengestalt Christi (des Bräutigams) als Ecclesia (Braut Christi) wohl das wesentlichste getroffen haben.

Verweilen wir weiterhin bei ihrem anschaulichen Charakter und fangen mit einer unwiederlegbaren Feststellung an: Giovanni Pisano schuf hier eine gekrönte Madonnen-Statue. Er stellte die heilige Jungfrau Maria als Königin dar. Jeder Charakterzug, jede Einzelheit ihrer Physiognomie und

Formen, ihre Attribute bestätigen diese Feststellung mit Ausnahme des Stillung-Motivs der beiden Kinder. Anders formuliert: er stellte die Mutter Jesu dar, aber den auf ihrem linken Arm sitzenden gekleideten Jesus-Knaben ersetzte er durch zwei kleine nackte Kinder. Hier denken wir besonders an die Madonna der Arenakapelle zu Padua, die Giovanni zur gleichen Zeit (um 1306) geschaffen hat. Aber allein die Tatsache, daß die Ecclesia seinem Bräutigam nach Bedeutungsmaßstab und Aufstellungsart im Gesamtprogramm unverkennbar zugesellt ist, läßt über ihre Identität als mariagleiche Ecclesia keinen Zweifel bestehen.⁷² Die Zusammensetzung der beiden typologisch bestimmbar ikonographischen Motive fordert die Frage heraus: wie kam Giovanni zu dieser beispiellosen kombinierten Neuschöpfung? Bedeutet es bloß einen Zufall oder eine ästhetische Zuneigung des Bildhauers? Oder: hat es eine tiefere, ikonologische Bedeutung? Herbert von Einem leitet das Motiv der beiden Kinder an den Brüsten der Ecclesia aus den Versen Galater 4, 22 ff. ab:

„Denn es steht geschrieben, daß Abraham zweien Söhne hatte, einen von der Magd, den anderen von der Freien. Aber der von der Magd war, ist nach dem Fleisch geboren, der aber von dem Freien, ist durch die Verheißung geboren.“ Die Worte bedeuten etwas. Denn das sind die zwei Testamente. Eines von dem Berge Sinai, das zur Knechtschaft gebiert, welches ist die Hagar... und langet bis gen Jerusalem, das zu dieser Zeit ist, und ist dienstbar mit seinen Kindern. Aber das Jerusalem, das droben ist, das ist die Freie, die ist unser Aller Mutter.“

„Auf dieser Schriftquelle fußen die Darstellungen der sitzenden Ecclesia mit zwei Männern an den Brüsten, die uns in Miniaturen, in Goldschmiedewerken der Maaskunst, in Glasmalereien und auch in der Monumentalskulptur (in der Regel in Verbindung mit dem Jakobssegen) begegnen. Die beiden Männer (Moses und Paulus) sind Sinnbilder des Alten und Neuen Testamentes. Es darf als sicher angenommen werden, daß Giovanni Pisano solche Ecclesiadarstellungen gekannt hat — um so mehr, als ja, wie wir früher gesehen haben, der Gegensatz von Alten und Neuen Bund auch in der Exegese des 84. Psalmes eine Rolle spielt. Ja, man möchte annehmen, daß dem Künstler die Schriftquelle selbst vor Augen gestanden hat.“

Und betont von Einem ausdrücklich:

„Freilich gibt Giovanni die Gestalt stehend und ersetzt die Männer durch Kinder. Dieser Eingriff in den Bildbestand der Tradition mag zunächst künstlerische Gründe haben. Der antikische Gestaltmächtigkeit Giovanni mußte die künstlerische Aufgabe der naturnahen Darstellung einer Mutter mit ihren Kindern reizvoll sein. Dennoch dürfen wir die gedanklichen Bezüge und Anspielungen nicht übersehen.“⁷³

Diese Annahme, daß Giovanni Pisano hier ein vorgeprägtes Bildmotiv nach eigenen ästhetischen („reizvoll“) Gesichtspunkten umgestaltet hat, scheint uns höchst zweifelhaft zu sein.

Ja, wir stellten vorher kurz fest, daß Giovanni eine Madonnen-Statue geschaffen hat, — aber wie konnten er die Gestalt der Madonna mit dem Motiv der beiden säugenden Kinder verknüpfen? Woher stammt dann dies Motiv eigentlich? Allein aus der „antikischen Gestaltmächtigkeit“ des Bildhauers? Aus der Vorstellungskraft des Künstlers? Was bildete für ihn die wahre formale und theologische Grundlage zu dieser eigenartigen Neuschöpfung?

Das Motiv der zwei nackten säugenden Kinder ist eines der ältesten in der europäischen Kunst. Allzu weit müssen wir aber nicht zurückgreifen, weil das Fortleben der beiden antiken Motive, einerseits der Lupa Capitolina mit Romulus und Remus, andererseits der Tellus mit ihren beiden Söhnen auch in der Kunst der Pisani unmittelbar vorzufinden ist. Das erste am Brunnen von Perugia im Bilde der römischen Wölfin und an der

Lupa Senese einst über einem Tor der Stadt; das zweite in Pisa, in drei verschiedenen Variationen, erstens an der Stützfigur der Ecclesia, zweitens an der sitzenden Gestalt der Grammatica am Sockel der Mittelstütze, drittens an der Gestalt der Pisa (Virginis ancilla) der Madonna Kaiser Heinrichs VII, ursprünglich über dem Portale S. Ranieri an der Südseite des Domes.

Wir dürfen außerdem sicher annehmen, daß Giovanni mindestens einige der vielen Motive der italienischen Romanik unmittelbar gekannt hat, wo die beiden Söhne Evas oft in enger Anlehnung an das antike Tellus-Motiv erscheinen. Das schönste und reichste Beispiel bietet uns die Fassade der Kirche San Zeno Maggiore zu Verona. Die zwei säugenden Kinder sind hier sogar zweimal dargestellt: erstens im Steinrelief der Fassade, Eva stillt ihre beiden Söhne, neben ihr schwingt Adam die Hacke; zweitens in den Bronzereliefs des Portals, wo die Mutter Erde in ähnlicher Form ihre beiden nackten Söhne ernährt. Befinden wir uns vor der wahren Quelle des Motivs der beiden Söhne der Pisaner Ecclesia? Gewiß, in jeder Hinsicht, nicht nur in formaler, auch in ikonologischer bzw. theologischer.

Der anschauliche Charakter der zwei Söhne der Ecclesia erinnert uns besonders stark an die letztgenannten Beispiele, an die 'Mutter Erde' und an die 'Mutter Eva' Darstellungen. Die Darstellungsweise der Kinder auf den beiden Handtellern der Ecclesia ist ganz eigenartig 'naturfern', sie sind einfach klein (verkleinert) dargestellt, überhaupt nicht naturnah, sondern ganz wie kleine Attribute, in formaler Dissonanz gegen die Ecclesia. Überträgt man das Formale auf das Inhaltliche, ergibt sich die folgende Frage: was veranlaßte den Künstler zu dieser Kombination Maria-Ecclesia mit den beiden Söhnen Evas?

Auf die Parallele Maria-Ecclesia, die in dieser Frauengestalt anschaulich herausgestellt ist, haben wir kurz hingewiesen. Schon die Krone, die ihr von Ewigkeit her verliehen ist, kündigt von der Gleichheit der Braut mit ihrem königlichen Bräutigam, sie ist ein Teilsymbol dieses Mysteriums. Zum Sinngehalt dieser Frauengestalt der Ecclesia, die wir formal-motivisch als ein höchst einfaches, klares und transparentes Bild erkannt haben, gibt uns die Theologie eine tiefe und ebenso entsprechende Erklärung, in der sie es als die grundlegende Wahrheit des Fundamentes christlicher Kirchenlehre bestimmt:

„Maria, die Mutter Jesu, ist durch die unaussprechliche Würde, die jungfräuliche Mutter des Gottmenschen zu sein, Vorbild und Inbegriff der Mutter Kirche geworden; oder noch deutlicher und kühner ausgedrückt: eben weil sie im yorausschauenden Blick des heilswilligen und liebenden Vaters zum Inbegriff der Gemeinschaft aller werden sollte, die 'nicht aus dem Geblüte noch aus dem Wollen des Mannes, sondern aus Gott geboren sind' (Joh 1, 13), ist Maria die jungfräuliche Gottesmutter geworden. Von der Apokalypse der prophetischen Apostels Johannes über die Theologie der Urväter Justinus und Irenäus und Hippolyt hinauf zur Dogmatik des Augustinus und bis hinein in die Theologische Summe des Aquinaten gehört es zu den Wesenszügen der Kirchentheologie, daß sie in der Kirche die 'Mutter der Lebendigen' erblickt, an der sich im Vollsinn erfüllt, was einst der ersten Mutter der Lebendigen, Eva, zugehört war, und was in der Neuschaffung göttlichen Lebens in Maria begann, in ihr, die uns den lebendigen Gott in jungfräulicher Geburt geschenkt hat. Eva, Maria, Kirche; diese drei Größen schaut die alte Theologie wie in einem transparenten Bild zusammen.

Ja, diese Zusammenschau des Bildes und des Nachbildes geht so weit, daß man Maria oft einfachhin 'die Kirche' nennt.

Von dieser Grundwahrheit aus, daß Maria der Typus der Kirche ist, wird nun alles, was uns das Evangelium von Maria sagt, in seiner wesentlich biblischen Bedeutung auf das Mysterium der Kirche hin verständlich. Auch von Maria, dieser wahren Eva des

Menschengeschlechtes, gilt das Wort: Groß ist ihr Mysterium, ich sage aber, in Christus und der Kirche. Dieses Mysterium tiefer zu verstehen, bedarf es freilich, wie einmal Hieronymus sagt, eines 'göttlichen Herzens'. Wir müssen innerlich Menschen sein, um das Geheimnis Marias in der Kirche zu erfassen. So wie es Augustinus in den Bekenntnissen fordert, wo er das Prophetenwort 'Kehret heim in eure Herzen' (Is 46, 8) auf das Mysterium von Maria und der Kirche deutet: 'Christus aber stieg zu uns herab, der unser Leben ist. Den Tod nahm er uns hinweg und tötete ihn aus der Überfülle seines Lebens. Und mit Donnerstimme ruft er uns zu: Kehret heim in jenes verborgene Heiligtum, aus dem ich hervortrat zu euch, hinein in den uranfänglichen und jungfräulichen Mutterschoß, wo ich mir angetraut habe in die menschliche Kreatur'.⁷⁴

Erst die Kenntnis dieser allgemeinen theologisch-ikonologischen Prinzipien läßt uns die ursprüngliche Vorstellung der Schöpfer dieser Stützfigur der Ecclesia richtig erkennen. Die formalen Prinzipien stimmen mit den inhaltlichen völlig überein: das Motiv der beiden säugenden Kinder Evas (der Rückgriff auf romanische Vorbilder ist unverkennbar) verbindet sich in diesem Sinne mit der Statue der Heiligen Jungfrau Maria zur tiefsinnigen symbolischen Einheit, in der wir genau so wie bei den drei früheren Kanzeln der Pisani auch die Patronin des Werkes d. h. des Domes, ja, der ganzen Civitas, die Mater Ecclesia Santa Maria Maggiore zu Pisa erblicken dürfen. Um das beseelte Wort des Hl. Augustinus nochmals zu zitieren: „Maria gebär den einen — die Kirche gebiert die vielen, die durch den Einen eins werden.“⁷⁵

Nach der stillen heiligen Messe richten wir unser Gebet zu Maria auch noch heute als die Söhne Evas:

SALVE, REGINA, MATER MISERICORDIAE; VITA, DULCÉDO ET SPES NOSTRA, SALVE. AD TE CLAMÁMUS ÉXULES FÍLII HEVAE.

Und wie die drei göttlichen Tugenden in der Mitte des Stützengeschoßes ihre Ordnung haben, wurden ebenso die vier Kardinaltugenden in ihrer 'gegliederten Einheit' aufgestellt: die Gerechtigkeit (gekrönt), die höchste unter allen Tugenden neben der Prudentia, der Gebälerin aller sittlichen Tugenden, dann die Fortitudo und die Temperantia. — Die reiche Allegorie dieser Figuren des Stützengeschoßes legt besonders glänzend und vielfältig Bonaventura aus, dessen Geist und Lehre sonst in Pisa zur Zeit des Giovanni Pisano besonders lebendig war, was auch seine Korrespondenz mit seinen Pisaner Ordensbrüdern bestätigt:

„...die vier Tugenden, die durch den Glauben gegründet wurden, von der Hoffnung emporgetragen und durch die Liebe erfüllt. Diese vier so bekleideten (in das Gold der Liebe) Tugenden werden bezeichnet durch die vier Ströme des Paradieses, durch die vier Seiten der Stadt und durch den vierfachen Schmuck des Zeltes, weil sie gegründet, gestaltet worden und gefestigt sind.

Durch die vier Ströme des Paradieses, weil sie durch den Glauben gegründet werden. 'Strom' bedeutet die Gnade des Heiligen Geistes, der ausgegossen ist in diese vier Tugenden: Phison entspricht der Mäßigung, Gehon der Klugheit, Tigris der Tapferkeit, Euphrat der Gerechtigkeit. Phison entspricht der Vernunftkraft, Gehon der Begierdekraft, Tigris der Zürnkraft, Euphrat der ganzen Seele.“⁷⁶

Wir haben aber die Deutung der Ecclesia damit noch nicht ausgeschöpft. Und müssen wir noch über ein Attribut der mariagleichen Ecclesia sprechen, das für sie neben ihrer Krone, ihrem Kleid, Mantel und siebenfach geknoteten Gürtel, ihren Söhne und den Vögel über ihren Schultern eine besondere Bedeutung hat: das Adler-Paar an ihrem Sockel. Diese beiden Adler wurden allgemein als die Verkörperung der Schriften des Alten und des Neuen Bundes gedeutet, als Attributen der apokalyptischen Frau.

Ihr Ort und das Hoch-Heben ihrer Köpfe zeigen anschaulich die Zugehörigkeit zur Ecclesia. Mit Recht wies Bacci auf die Offenbarung Johannis 12, 14 über die apokalyptische Frau hin: „Et datae sunt mulieri alae duae

aquilae magnae ut volerant in desertum“ und auf den Kommentar des Anselm von Laon: „Deus dedit, duae alae, duo testamenta... vel duae vitae, activa et contemplativa, aquilae magnae, quia in altum volant.“⁷⁷ Dieser Deutung widerspricht Herbert von Einem mit scheinbar unwiderlegbarer Logik: „Hier liegt aber ein Mißverständnis vor. Der Vers der Apokalypse spricht nur von Adlerflügeln. Der Kommentar hält sich genau an den Bibeltext und kommentiert Wort für Wort. ‚Aquilae magnae‘ ist ein Genitiv und muß auf ‚alae duae‘ bezogen werden („zwei Flügel eines großen Adlers“) — von zwei Adlern ist keine Rede.“⁷⁸ Ja, es stimmt unbedingt, aber nur in philo-logischer Hinsicht, kaum in bildkünstlerischer. Merkwürdigerweise häufen sich die Darstellungen der zwei Adler überall in dem Gesamtbereich der abendländisch-mittelalterlichen Kunst dort, wo sie allgemein auf den Himmel und auf die Unsterblichkeit durch die Auferstehung deuten und selbst die Tatsache, daß die Mater Ecclesia und Christus hier in ihrer ‚Endzeit‘ als Brautpaar dargestellt sind, läßt es ohne weiteres erkennen, daß das Adlerpaar unmittelbar auf das Brautpaar deutet. Ganz in diesem Sinne erscheinen die beiden Adler am Tore der Himmelstadt auf dem ‚Noli me tangere‘-Bild der Bernwardstür auch, wo sie sich als Symbole der kommenden Himmelfahrt Christi erheben.⁷⁹ Die Adler dieser zwei verschiedenen Bilder — die der Himmelsstadt der Bernwardstür und die des Brautpaares der Pisaner Domkanzel (d. h. des Himmlichen Jerusalem) — versinnbildlichen analog den König und die Königin des Himmels, Christus und Maria.

Um das vorher Gesagte noch besser zu verstehen, müssen wir uns das ‚Gesamtbild‘ der Ecclesia stets vor Auge halten: die Stützfigur mit dem zweiflügeligen Reliefbild der Geburt Christi über ihrem Haupt (von der Verkündigung Gabriel bis zur Anbetung der Hirten), in der Mitte mit König David, flankiert von den beiden großen Propheten Isajas und Ezechiel (?); darüber hinaus die Ecclesia mit ihrem Bräutigam und über ihm die Weltgerichtsdarstellung ‚wie in einem einzigen Bild‘ vereinigt, also Anfangsheil und Endheil, das hier mit allen Mitteln zum Ausdruck gebracht wurde. Auch von der Seite des Himmlichen Bräutigams, Christi, läßt sich es wohl begründen.

Wie die Gestalt der Mater Ecclesia über den Schultern der vier Kardinaltugenden, steht ähnlich auf hohem Sockel die Gestalt Christi über den Schultern der vier Evangelisten (beide Gruppen heute falsch aufgestellt). Er erhebt seine Rechte (heute erneuert) mahnend und segnend. In seiner Linken hält er eine kleine Waage und ein Spruchband mit den Worten des Psalmverses 84, 2: VERITAS DE TERRA ORTA E E IUSTITIA DE COELO PSPEXIT, — „die Wahrheit entsproß der Erde, und die Gerechtigkeit blickt vom Himmel herab“. Er ist mit unbedecktem Haupt und barfuß in Tunika und Pallium gekleidet dargestellt. Seine Gebärde, seine fein geschnittenen Gesichtszüge, die hohe und helle Stirn, seine einfach und schön geordnete Haar- und Barttracht, sein gütiger Blick nach unten, d. h. zum Beschauer, zeichnen ihn ‚per modum beatificantis‘ aus. An seinem Haupt ‚schweben‘ zwei geflügelte — heute gleichfalls erneuerte — Cherubimköpfe.

Die vier Evangelisten (der ursprünglichen Reihe bzw. der Paarigkeit nach: Johannes und Markus, Matthäus und Lukas) sind ähnlich wie Christus selbst gekleidet. In ihren Händen halten sie ihre evangelischen Bücher, ihre verschiedenen Gebärden deuten kraftvoll auf die Verkündigung der Lehre Christi hin.

Die Attribute Christi zeichnen ihn selbst nach seiner Wiederkunft, in seiner Hoch-Zeit aus: die beiden Cherubim an seinem Haupt, die Seelenwaage in seiner Linken und die Inschrift auf seinem Spruchband: „Veritas de

terra orta est et iustitia de coelo prospexit". Beide Worte -- Veritas und Iustitia -- verbinden hier symbolisch den Anfang und das Ende der Heilsgeschichte und deuten allegorisch auf Christus selbst hin: das eine weist auf den Abstieg des Himmlischen (Inkarnation), das andere auf den Aufstieg, auf das Göttlichwerden des Irdischen.

„Die beiden Cherube sind die beiden Testamente, deren Blick auf Christus gewandt ist. 'Dann öffnete er ihnen den Sinn', als sie die Schriften erkannten, das ist, durch diesen Schlüssel des fleischgewordenen Wortes kann das Buch der Schrift erkannt werden, weil es hauptsächlich von den Werken der Wiederherstellung handelt. Erkennst du nicht die Ordnung und den Ursprung der Wiederherstellung, dann kannst du die Schrift nicht erkennen. Der Name des Wiederherstellers aber heißt: Wort Gottes. Davon schreibt die Apokalypse: 'Er war gekleidet in ein blutbespritztes Gewand, und sein Name wurde genannt: Wort Gottes'. Wollte ich wissen, wie das Wort Gottes der Wiederhersteller ist, so sagt Isajas: 'Ein Kind wurde uns geboren, ein Sohn uns geschenkt, auf seiner Schulter ruht die Weltherrschaft, und sein Name wird genannt: Wunderbarer, Ratgeber, Gott, Starker, Vater der kommenden Weltzeit, Fürst des Friedens.'"

„Denn er besaß die Gnade der Einzigartigkeit der Person, die Gnade des Hauptes, wodurch er einströme in die Glieder, die Gnade der Einigung, welche aus einem unbegrenzt ist. Daher war er nicht nur Gott wohlgefällig, weil er gottförmig, sondern weil er Gott war. Weil er Gott ist, konnte er nicht mißfallen. Und also wird er Gott genannt, und so stammen von ihm die heiligsten Vorbilder. — Wo daher in den Schriften eine Erwägung von Strömen geschieht, von Flüssen des Paradieses, vom Hervorsprudeln der Quelle, werden sie auf ihn zurückgeführt.“⁸⁰

Hier wird uns der symbolische Sinngehalt der vier Evangelisten und der vier Kardinaltugenden im Zusammenhang mit der Kanzelinschrift, ferner die Symbolik des ganzen Baukörpers in Bezug auf seine Grundform als Brunnen nochmals verdeutlicht.

Wie die beiden Cherubim über den Schultern Christi die beiden Testamente versinnbildlichen, so stehen die vier geflügelten Wesen über den Schultern der vier Evangelisten auch im Zusammenhang mit dem Alten und dem Neuen Bund:

„Die Lehre des Gesetzes entspricht dem Löwen wegen seiner Erhabenheit und seiner Macht. Die Lehre der Geschichte entspricht dem Stier, der den Pflug zieht, wegen seiner Einfalt und weil er die Erde furcht. Die Lehre der Weisheit entspricht dem Menschen, die prophetische Lehre entspricht dem Antlitz des Adlers.

So beabsichtigt die Schrift, zurückzuführen zu den urhebenden Anfang durch Erneuerung. Also stellt sie das Ewige auf, das sind die Gesetze und Evangelien, wie es im Psalm heißt: 'Ein Gesetz stellte der Herr auf, das nicht vergehen wird', und im Buche Sirach: 'Die ewigen Fundamente ruhen auf dem festen Felsen, und die Gesetze Gottes im Herzen der heiligen Frau'. — Diese Frau ist die Kirche.“

Noch exakter zusammengefaßt:

„Praelatus est sol quantum ad documenta veritatis, luna quantum ad exemplar virtutis; vel sol sapientiae, luna scientiae; vel sol, in quantum iudicat, luna, in quantum misereatur.“⁸¹

Selbst die Schönheit der Mater Ecclesia, die wir allzu rein ästhetisch zu genießen geneigt sind, hat ihren ursprünglichen Sinn nur in Bezug auf ihren Bräutigam, auf Christus:

„So wie ich, zum Beispiel, die Braut loben will, daß sie schön sei, daß sie wahr sei, wenn ich da einfach sagte: sie ist schön, sie ist wahr, so wird mein Herz nicht sehr bewegt. Sage ich aber: 'Schön sind deine Wangen, der Turteltaube gleich, dein Hals ist wie ein Brautgeschmeide', da rühme ich sie voll Staunen, weil ich erkenne. Denn ich rühme sie nicht nur als keusch und ehrsam, sondern daß sie aus Liebe zu dem Bräutigam keusch und voller Liebe ist. Die Turteltaube ist ja ein keuscher und liebender Vogel, weil sie sich aus Liebe zu ihrem Gefährten, solange er lebt, und auch nach seinem Tode

keinem anderen verbindet. Die Braut ist also nicht ehrsam, weil sie keusch ist, sondern weil sie keusch ist aus Liebe zum Bräutigam. Schön sind daher ihre Wangen, sie stehen hervor, in ihnen leuchtet die Schönheit auf; 'Dein Hals ist wie ein Brautgeschmeide'. Der Hals, durch den die Stimme laut wird, bedeutet Wahrheit, das Brautgeschmeide, das die Brust schmückt, bedeutet die Unterscheidung. Denn wenn einer zwar die Wahrheit sagt, doch nicht, wann es sich schickt oder wie es sich nicht schickt, oder wo oder zu wem es sich nicht schickt, dessen Wahrheit ist ohne Glanz.⁸²

Wie sich Anfang und Ende (Geburt und Wiedergeburt) in den Reliefdarstellungen der Brüstung vereinigen, so stehen ebenfalls die Ecclesia und Christus in der Fülle des Heiles über ihren 'quadriformes ordines mysteriorum' am Anfang und am Ende. In diesem Zeichen offenbart sich unverkennbar

„der Ausdruck geistiger Lust der heiligen Geister bei der Vermählung des Königs und der Königin jenes Staates, das heißt Christi mit der Kirche. Nur ist diese Lust eingehüllt in allegorische Schleier, damit sie um so glühender ersehnt, wonniger erfüllt wird. 'Die Gerechtigkeit hat dich geliebt' und die Braut das Wort empfängt: 'Die Liebe ist in deinen Wonnen' (Hohelied 1, 4; 7, 6).“⁸³

um das Heil wiederherzustellen, wie Bonaventura diese Stelle des Gottesstaates ausgelegt hat:

„das nur durch Christus wiederhergestellt wird. Es wird aber nicht wiederhergestellt, außer es werde ersehnt, geliebt und bewahrt. Darum verzögert es sich, auf das es ersehnt, geliebt und bewahrt werde, denn nach Augustinus geschieht deswegen der Aufschub seitens der Braut, damit man sie desto lieber habe. Auf ähnliche Weise wird das Heil den Patriarchen verheißen, im Gesetz vorgebildet, von den Propheten vorhergesagt und von Christus erfüllt. — Darum mußte zuerst die Festigung der Patriarchen geschehen, dann die Hervorbringung der Gesetzbefehle, dann das Sprossen der Propheten, zuletzt aber die Frucht des Evangeliums oder die Fülle des Heils durch Christus.“⁸⁴

In diesem Sinne verbindet sich wieder und wieder Anfang und Ende und wurden wahrscheinlich auch die Propheten, die Apostel und die vier Evangelisten ins Programm des Zwischenstockwerkes aufgenommen und geordnet.

Der hohe Sockel der Stützfigur Christi fordert noch weiter unsere Aufmerksamkeit. An derselben Stelle, an der bei der Stützfigur der Ecclesia die beiden großen Adler angebracht sind, trägt er die Darstellung zweier kleinen profanen Figuren in zeitgenössischem Kostüm.

Unter dem Adler des Evangelisten Johannes bzw. unter seiner segnenden Rechten kniet die Figur eines Mannes mit vor seiner Brust gekreuzten Armen und blickt 'nach oben' empor. Er ist in ein langes am Hals mit hohem Kragen geschlossenes gürtelloses Gewand gekleidet und trägt eine breitrandige zeitgenössische Kappe, aufgesetzt über eine schlichte mit Ohrschützklappen versehene Untermütze, die unter seinem Kinn mit einer Schnur gebunden ist.

An der anderen Seite des Sockels, unter dem Engel des Evangelisten Matthäus steht die Figur eines stützenden Mannes mit leicht gebeugtem Oberkörper, der mit seiner Schulter und der linken Hand die Basis bzw. die Standplatte des Engels trägt. Er ist genau so gekleidet wie der Kniende und trägt eine ebensolche Kappe.

Wie wir schon erwähnt haben, stehen heute beide Figuren auf falscher Seite. Der Kniende stand unter Christus, der Stützende hinter ihm. Zwar wenden sich diese Figuren formal zu den Evangelisten Johannes und Matthäus hin, sie gehören eigentlich zu Christus hin, ebenfalls wie die beiden Adler am Sockel der Ecclesia zu ihr hingehört haben.

Die Deutung dieser beiden profanen Figuren ist noch immer umstritten. Arnolfo Venturi⁸⁵ deutet sie als die Darstellungen der beiden damaligen höchsten Würdenträger der Stadt Pisa, des Grafen Frederico Montefeltro

und Nello Falconi in Bezug auf die Inschrift unter den Brüstungsreliefs: IAM DOMINANTE PISIS / CONCORDIBUS ATQUE DIVISIS / COMITE TUNC DICO / MONTISFELTRI FEDERICO HIC ASSISTENTE / NELLO FALCONI ? HABENTE / HOC OPUS IN CURA / NEC NON OPERE QUOQUE IURA. — Harald Keller⁸⁶, Alberto Niccolai⁸⁷, Dan Wallace folgen der Interpretation Baccis⁸⁸ und sehen in dem Knienden die Selbstdarstellung des Bildhauers und in dem Stützenden den Leiter der Dombauhütte. Burgundio di Tado, mit der Begründung, daß sie die Selbstdarstellung des Bildhauers mit seinem Namenspatron in Verbindung setzen.

Herbert von Einem⁸⁹ stellte eine 'verkehrte' Hypothese auf und versuchte zu begründen, daß die Figur des Knienden die Darstellung des Auftraggebers Burgundio di Tado ist und in der Figur des Stützenden der Bildhauer sich selbst dargestellt hat. „Der Grund, warum der Kniende für ein Selbstbildnis des Künstlers gehalten worden ist, hat zunächst etwas Bestechendes. Das Selbstbildnis eines Johannes neben dem Evangelisten Johannes, das leuchtet ein. Sobald man freilich auf beide Figuren sieht und sich die Frage vorlegt, wen denn der Atlant darstellen soll, melden sich Bedenken. Die Kopfbedeckung des Betenden in der Art einer Dogenkappe deutet auf einen hohen Würdenträger. Außerdem ist es bei sakralen Werken üblich, den Stifter als Betenden darzustellen. Selbst wo Stifter in einer Verrichtung gegeben werden — wie etwa unter dem Beau Dieu des Südportals der Kathedrale in Chartres Pierre de Dreux und seine Gattin Alix de Bretagne, pflegt es sich um eine gottesdienstliche oder kirchliche Verrichtung zu handeln. Sollte also nicht der Betende der Stifter, der Atlant dagegen ein Selbstbildnis des Künstlers sein?“⁹⁰ Diese Deutung scheint der Wahrheit eher zu entsprechen. Aber die Unterscheidung, in der Herbert von Einem die Kappen dieser beiden Figuren einerseits beim Knienden als „eine breitrandige pelzbedeckte Kopfbedeckung in der Art einer Dogenkappe“, andererseits beim Stützenden als „eine einfache Kappe“ beschreibt, ist wohl übertrieben. Sie tragen ganz ähnliche Kappen, die mit einer Dogenkappe wenig zu tun haben. Der Unterschied ist äußerst gering: der Rand der Kappe der knienden Figur ist etwas breiter und mit dem Bohrer unregelmäßig dicht punktiert, sodaß es dem Kappenrand den Charakter eines Pelzes verleiht; der Kappenrand des Stützenden ist demgegenüber glatt gelassen. Dieser Unterschied der Stofflichkeit deutet aber noch kaum „auf einen hohen Würdenträger“ bei dieser knienden Figur. Wer hat eigentlich solche Kappen zur Zeit Giovanni Pisanos getragen? Die Antwort steht bereit: zahlreiche Bürger einer Stadt, nicht nur höhere Würdenträger, sowohl Adelige wie Kauf- und Werkleute. Das veranschaulicht uns am besten das Werk Giotto's z. B. in Assisi, in der „Lossage vom Vater“, wo in der Menge der Zuschauer fast jeder Bürger eine solche 'zweiteilige' charakteristische Kopfbedeckung hat: eine Untermütze und eine Kappe. Genauso ist es in der „Weihnachtsfeier in Greccio“ oder in den Szenen „Die Bekehrung des Hieronymus“, „Die Huldigung auf der Piazza“, „Die Mantelspende“ und „Der Abschied der hl. Klara“. Diese Art der Kappen tragen dann zeitgenössische Gestalten auch auf den Fresken Giotto's in Padua und Florenz. Lehrreich ist für uns besonders das Beispiel der Paduaner Weltgerichtsdarstellung: der Ort im Gefüge des ganzen Werkes, wo der Auftraggeber erscheint, entspricht nämlich ganz dem Ort des Pisaner Doppelbildes. Enrico Scrovegni reicht das kleine Modell der Kapelle (von einem Kleriker auf Schultern getragen) den drei aus dem Himmel herabgestiegenen Engeln. Nicht nur die Kopfbedeckung und Kleidung des Auftraggebers in Padua entsprechen denen der Pisaner Figuren, sondern auch der Sinngehalt des Ganzen: beide Darstellungen haben analoge Bedeutung, beide sind Widmungsbilder.

Folgen wir aber der Auslegung Herbert von Einems noch weiter. — Nach der Erwägung einiger Atlas- bzw. Atlant-Motive fährt er folgendermaßen fort: „Giovannis Figur ist aber weder ein Atlas noch ein bloßer Atlant. Er trägt zwar schwer, aber er richtet mit unbeschreiblicher Wendung zugleich sein Haupt empor. Er tritt aus der Anonymität mittelalterlicher Atlanten heraus. Es kann keine Frage sein, daß es sich um eine Bildnisfigur handelt. Dürfen wir nun aber in ihm ein Künstlerselbstbildnis sehen?“⁹¹ Trägt diese Figur wirklich „schwer“? Der Charakter ihrer ganzen Haltung beweist das Gegenteil: er berührt nur mit seinen Fingern die Platte des Matthäus-Engels, sein gebückter Körper läßt das Tragen kaum spüren. Ist es nicht eher nur ein 'ideelles', ein symbolisches Tragen? — Die Deutung beider profanen Figuren von Herbert von Einem scheint uns doch zu überzeugen.

Unsere weiteren Korrekturen betreffen noch die Vierergruppen der Kardinaltugenden und der Evangelisten: ihre Aufstellung. Beide Statuengruppen sind, wie wir kurz bemerkt haben, falsch aufgestellt. Diese Steinblöcke haben zwar gleichwertige plastische 'Seiten', doch durch manche Hervorhebungen sind ihre 'Vorderseiten' zu erkennen. Die Figuren, die ihrem Rang entsprechend betont werden, müssen nach außen gegen den Chor hin gewendet gewesen sein und vor der Ecclesia bzw. vor Christus gestanden sein. Schon die Deutung der beiden Figuren zwischen den Evangelisten, die Herbert von Einem durchgeführt hat, stellt die heutige Aufstellungsform in Frage. Aber rein formal gesehen betrachtete von Einem den Block der Evangelisten nach zwei Seiten, mit einer „Vorder“- und einer „Rückseite“. Unseres Erachtens können wir eigentlich kaum von einer Vorder- und einer Rückseite sprechen, beide Seiten des Blocks sind in sich Vorderseiten, ihre Rücken sind einander januskopffartig zugekehrt. Ihre ikonographischen Rangabstufungen dürfen wir doch nicht übersehen: der Wagenlenker und die Königin der Kardinaltugenden, Prudentia und Iustitia standen bestimmt gegen den Chor hingewendet wie die Ecclesia. An der anderen Seite war der Block mit Johannes und Markus ähnlich gegen den Chor ausgerichtet wie Christus über ihnen, mit der kleinen knienden Figur zwischen ihnen. Die Deutung dieser Knienden als Auftraggeber spricht eigentlich auch für die umgekehrte Aufstellung des Blockes, ferner dürfen wir seine Kopfhaltung keineswegs karg 'wörtlich' nehmen: er blickt zwar nach oben zu Johannes, aber sinngemäß zu Christus empor, dem er das Werk gewidmet hat. Alle drei früheren Kanzeln der Pisani bestätigen diese Aufstellungsform, bei der Johannes als erster unter Christus erscheint. Er ist überall als der Wagenlenker der Evangelisten an erster Stelle angebracht. Die theologisch-symbolischen Zusammenhänge dieser Vierergruppen rechtfertigen auch diese neue Form ihrer Aufstellung. Sie sind zu einander folgendermaßen in Beziehung gesetzt: Johannes und Markus (Himmel — Wasser) gesellen sich zu Gerechtigkeit und Klugheit wie Matthäus und Lukas (Erde — Feuer) zu Mäßigkeit und Tapferkeit.

Fassen wir unsere Gedanken über die rekonstruierte Gesamtform der Pisaner Domkanzel kurz zusammen:

An den Beispielen der ersten drei Kanzeln ist es noch heute zu beobachten, wie sie alle am Eingang an ihren ehemaligen Chorseiten, im Rahmen ihrer architektonischen Gegebenheit, mit besonderer Rücksicht ausgestaltet waren, wie kleine Portale, die ursprünglich aber keineswegs mit kleinen Holztüren (in Brüstungshöhe) versehen waren, sondern offen gelassen. Die letzte Stufe zeigt in dieser Hinsicht die vollkommenste Lösung dadurch, daß Giovanni hier die Rolle des Portals sozusagen auch auf das

Stützensgeschoß übertragen hatte. Wir dürfen nämlich die Chorseite der Pisaner Domkanzel auf keinem Fall als „Rückseite“ betrachten, die hier mit einer vorgeschalteten Halle erweitert wurde, um die Treppe zweckmäßig aufzunehmen, wie Bacci das eben durch seine Rekonstruktion getan hat. Durch seine Lösung, mit der er erstens die Eckpfeilerfiguren der Brüstung am Eingang durch Ornamentpfeiler, zweitens die Eckfiguren des Zwischengeschosses, unter ihnen, ebenfalls durch Ornamentpfeiler und drittens die Stützfiguren Samson und Michael durch glatten Säulen ersetzte, hat er nicht nur die eigentliche Portalseite der Domkanzel völlig abgewertet, sondern gleichzeitig den Sinngehalt ihres ganzen Baukörpers und die Ordnung ihres 'Textes' mißverstanden. Gegen seine Rekonstruktion spricht allein schon die Tatsache, daß Christus und die Ecclesia am Berührungspunkt des 'Kreises' und des 'Viereckes' gegen den Chor gewendet sind, von den weiteren ikonographischen Zusammenhängen ganz zu schweigen, noch mehr von der Idee der Gesamtform.

Es ist ganz offensichtlich, daß die viereckige 'Vorhalle' weder aus praktischem Grunde als eine Art Mündung des Treppenaufganges noch allein aus dem Gedanken um die Erweiterung des Kanzelprogramms geplant werden konnte. Der quadratische 'Kopf' bildet mit dem aus ihm hervorgewachsenen 'Kreis' (Becken) eine organische Einheit. Diese Wahl der Grundform bestimmt hier die Ordnung des ganzen Werkes, die unverkennbar die Form eines Brunnens zeigt. Für die ersten drei Kanzeln der Pisani gab die Wahl einer polygonalen Beckensform die Grundstruktur, so trägt auch die Pisaner Domkanzel die Form eines mittelalterlichen Brunnens. Das veranschaulicht uns am klarsten eine Tafel Duccios, die ursprünglich zum großen Majestas-Bild des Sieneser Domes gehörte.⁹² Der hier dargestellte Brunnen Jakobs hat die gleiche Grundform wie das Becken der Pisaner Domkanzel. Christus sitzt aber kaum zufällig an 'derselben' Stelle des Brunnens, wo an der Kanzel die Stützfiguren Ecclesia und Christus aufgestellt sind, — der viereckige Born ist die Stelle, wo das Wasser (Quelle?) emporquillt, die wahre Quelle ist aber Christus selbst, das lebendige Wasser (Joh 4, 1-42): Form und Inhalt entsprechen sich sinnvoll in bewunderungswürdiger Weise, in dem 'Born' der Kanzel nimmt die ganze Bilderwelt des Werkes — wie in einer Mitte — ihren Ursprung und ihre Vollendung. (P IV/B u. IV/C)

1. Himmlisches Jerusalem

Die Pisaner Domkanzel bildet in ihrer in drei 'Stockwerken' aufgebauten und streng gegliederten, nach christologischen und mariologischen Prinzipien geordneten Bilderwelt symbolisch das Himmlische Jerusalem ab. Das hat wohl die frühere Forschung richtig erkannt:

„Die Kreisform der Kanzeln, die allen Vorbildern und allen praktischen Notwendigkeiten widersprach, ist zuletzt nur aus der Tatsache zu erklären, daß das Ganze eine Stadt darstellt. Städte waren im Mittelalter für die Vorstellung rund. Sie waren umgürtet von einer Mauer. Die Kronleuchter der Kirchen — am bekanntesten der von Barbarossa in Aachen — stellen das Himmlische Jerusalem dar. Hölle und Himmel sind bei Dante Städte und daher in Kreisen angeordnet. Wie die Zonen der Kanzeln baut sich das Paradies aus Chören auf.

Auch der Gedanke, die Stadt gleich einem Monument auf Säulen zu stellen, war dem Zeitalter nicht fremd. Ich kann freilich als Beleg nur ein um 200 Jahre jüngerer Bild aufführen. Es ist die kleine Bicchernatafel von 1479. Maria schenkt die Stadt Siena als ihren Besitz dem himmlischen Vater: *Hec est civita mea*. Die Stadt mit ihren Kirchen und Palästen, eingefaßt durch den festgeschlossenen Mauerring, steht frei auf Säulen, die an jene der Kanzeln erinnern. Ich weiß nicht anzugeben, wo der bescheidene Steuerbuchmaler das Motiv fand. Aber der Gedanke war Allgemeingut, so lange für den Italiener die Stadt die einzig denkbare Staatsform und Spiegel jeder höheren Ordnung war. Es wird verständlich, warum nicht Predigerorden, Franziskaner oder Dominikaner solche Kanzeln bestellten, sondern die Dombauhütten, deren Leitung der Stadtrat inne hatte. Man sah in dem auf Säulen erhöhten Ring ein himmlisches Abbild der eigenen, irdischen Wirklichkeit.“⁹³

Dieser Gedanke, eine Stadt gleich einem Monument auf Säulen zu stellen, war in Pisa tief verankert, was wir auch mit einigen um mehr als 100 Jahre älteren Beispielen belegen können. Es sind die kleinen Werke der Bildhauerarchitektur von Bonanus auf der Pisaner Domtür von 1186. Besonders beachtenswert ist unter den Tafeln dieser Tür diejenige, die das Bild „Einzug in Jerusalem“ präsentiert. Bonanus stellte hier kein Tor dar, wie es meist gedeutet wird, oder wie wir es auch an der Bernwardstür (1015) beobachten können, oder wie später Giotto Stadttore dargestellt hat, sondern ein 'Gebilde', eben eine Stadt gleich einem Monument auf Säulen. Die künstlerische Verdeutlichung des Stadtmotivs ist augenfällig: in der

‘erhöhten’ Stadt wachsen die Palmen, es ist der „Dies palmarum“. Sie sind kaum ‘irdisch’ wie die Palmen der Propheten auf demselben Werk in den unteren Feldern der beiden Torflügeln, die auf der Erde wachsen; sie durchbrechen die Mauer der Stadt, sie erkennen den Sohn Gottes und beugen sich fröhlich vor dem Einziehenden, wie es nur bei den Menschen üblich ist. Zu den Gebärden der Palmen gesellen sich ähnlich jubelnde Figuren. Der Sinn dieser Unterscheidung könnte nur auf den himmlischen Charakter der Stadt hindeuten, worauf auch der Einzug selbst hindeutet.

Auf den Sinngehalt des Werkes als himmlische Stadt haben wir eigentlich schon einmal unter anderen auch anlässlich ihres ursprünglichen Namens (Pergamo = Stadt auf hohem Berg), ihrer Maße (Breite und Höhe. Off 21, 6), ihres Aufbaus (in drei Stockwerken, 1 Könige 6, 5-8) und nicht zuletzt bei ihrem ganzen Programm mit besonderer Betonung ihrer eigenartigen ‘porta coeli’ hingewiesen. Obwohl die Einheit des Werkes unauflösbar ist, bestimmen doch nach mittelalterlicher Auffassung von vornherein schon die vier Hauptmotive der Brüstung das Bild des himmlischen Jerusalem, um in der ‘Stadt’ „der angenommenen Menschheit wunderbaren Aufgang, wunderbaren Niedergang; dann ihren wunderbaren Aufstieg oder Mitaufstieg und ihren wunderbaren Wiederkehr“ sichtbar zu machen, „dann hat sie die vier Seiten der vom Himmel herabsteigenden Stadt. Den wunderbaren Aufgang in der Geburt, den Niedergang in der Kreuzigung, den Aufstieg in Auferstehung und Himmelfahrt und die Wiederkehr zum Gericht“⁹⁴.

Das Problem der Art dieser Verbildlichung formulierte Hans Sedlmayr noch exakter, in dem er auf die Verschiebungen des Schwerpunktes in den Aufgabenbereiche der spätmittelalterlichen kirchlichen Kunst Italiens hingewiesen hat:

„In dem Maße aber als das Gebäude der Kirche selbst unmysteriös wird, verlegt sich das Schwergewicht der ‘bildenden Künste’ in ihr auf bedeutungsvollere Formgelegenheiten: auf den Altar, im Dugento besonders auf die Kanzel — welche nun die neue Bedeutsamkeit des ‘Wortes’ versinnlicht —, im Trecento vor allem auf das Grab. An diesen Aufgaben bilden sich neue Gesamtkunstwerke, die Architektur und Skulptur und manchmal auch Malerei umfassen und mit die größten Leistungen der Epoche umschließen. Für die großen Kanzeln der Pisani hat Braufels zum mindestens wahrscheinlich gemacht, daß sie Bilder des Himmlischen Jerusalem sind — in dem ‘das Wort’ wohnt —, doch mehr symbolisch als versinnbildlichend gestaltet.“⁹⁵

Die wiederhergestellte alte Ordnung zeigt es noch deutlicher, daß Giovanni Pisano und seine Auftraggeber — an erster Stelle wahrscheinlich der Pisaner Gelehrte Burgundio di Tado — hohe theologische und künstlerische Gedanken miteinander verknüpfen ließen, um ein möglichst vollkommenes Sinn-Bild zu gestalten. Das wird besonders in der Durchgestaltung der früheren Programme und in der Darstellung der Ecclesia und Christi (als Veritas des ewigen Reiches) deutlich, d. h. des ‘herabgestiegenen’ Himmlischen Jerusalem, die organisch zur Vorstellung von der Himmelstadt gehört.

„Wer gesiegt hat, den will ich zur Säule machen im Tempel meines Gottes und auf ihm meinen Namen schreiben und den Namen der Stadt des Neuen Jerusalem.“ (Off 3, 12)

„Denn der Sohn Gottes stieg herab zu unserer Menschheit und das bedeutet das herabsteigenden Jerusalem.“⁹⁶

Diese Vorstellung galt auch für seine himmlische Braut, für die Ecclesia: „Wahrlich, das ist sie, unser Mutter, die Kirche, Propheten haben sie schon erspäht und im voraus verkündet, Jerusalem wird sie genannt und Braut, Sionsberg, Tempel und Zelt. Ja, das ist sie, die Kirche.“⁹⁷

Christus und die Ecclesia — das Brautpaar (Off 21, 2) der herabfahrenden Himmelsstadt, in ihrer himmlischen Existenz auf der Erde erscheinend versinnbildlichen das tiefste Mysterium der katholischen Kirche, wie dies ‘Bild’ in anderem Zusammenhang von der Theologie erläutert wird:

„dessen Tiefsinn wir nicht fassen, wenn wir nicht immer wieder auf die Transparenz achten, in der die Theologie der Urkirche — und wir dürfen es ohne Einschränkung zufügen: auch die Theologie des Mittelalters — im Bild Marias unmittelbar auch die Kirche schaut: ‘Soll ich dich Sohn nennen, spricht Maria zu Jesus, Bruder, Bräutigam oder Herrn, dich, der du die Mutter wiedergeboren hast aus dem Wasser durch die neue Geburt? Wahrlich, deine Schwester bin ich, da unser beider Stammvater David ist. Deine Mutter bin ich, da ich dich empfang. Deine Braut bin ich, da du mich erkaufst hast mit dem Preis deines Todes und mich wiedergebären willst durch deine Taufe. Es kam der Sohn des Allerhöchsten und ruhte in meinem Schoß, und ich bin seiner Gebälerin geworden. Aus mir geboren, hat er hinwiederum mich in neuer Geburt wiedergeboren, da er die Mutter umkleidete mit neuem Gewand; sein eigen Fleisch hat er sich einverleibt, und sie hat seinen ihm eigenen Sonnenglanz angezogen.’ In diesem fast unauflöslich ineinandergeschauten Bild erscheint also die verklarte Gottesmutter als die ‘Wiedergeborene’, an der sich das Mysterium der in der Kirche geschenkten Taufgeburt vollendet hat in der leuchtenden Vereinigung des Leibes mit dem verklarten Herrn. Erst die Auferstehung des Fleisches ist für die erlöste Menschheit der eigentliche ‘Geburtstag’. An Maria hat sich dies in der Kraft des erlösenden Blutes, das sie selbst bereiten durfte, schon endgültig vollzogen — aber nur, um darin ein Realvorbild zu werden für das Mysterium, das sich an der Kirche begibt.“⁹⁸

Im Lichte dieser theologischen Gedanken und ihrer Sinndeutungen erscheinen die früheren Auslegungen farb- und leblos, wenn nicht sogar allzu abstrakt oder gar irrtümlich. Es wird gleich verständlich, wie anscheinend ungewöhnliche Bildmotive sich miteinander vermählen können, wie alles in diesem Meisterwerk Giovanni Pisanos — per analogiam des historischen Jerusalems und des eigenen irdischen — in der Form eines brunnenähnlichen Gebildes, des Brunnens des Lebendigen Wassers (Off 21, 6) — geordnet und gegliedert, ein vollkommenes, von Vollzugscharakter geprägtes Ganzes bildet. — Und es ermutigt uns jene Erkenntnis auszusprechen, daß wir vor der Pisaner Domkanzel überhaupt vor einer der genialsten Lösungen der Programmgestaltungen christlicher Kunst stehen.

2. Kanzelprogramm und Liturgie

Zur Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes würde auch das Problem der ursprünglichen ‘Funktion’ der Kanzel gehören, d. h. es müßte ihr ureigenes und altes Leben mindestens hypothetisch vergegenwärtigt werden. Hierin sind wir leider ganz auf Hypothesen verwiesen. Die Erkenntnis allgemeiner Natur, daß die Kanzel nicht ausschließlich im Dienste der Predigt, sondern der eucharistischen Liturgie, der officia ecclesiastica stand, weist eigentlich schon in diese Richtung. Ihre Funktion im allgemeinen ist zweifach zu verstehen: sie vermittelte die Heilslehre zuerst durch das Bild, das vielschichtig ‘in ihr’ in Erscheinung trat, zweitens durch das Wort, das ‘von ihr’ verkündet wurde — im Wortgottesdienst. Dazu gesellt sich stets das dritte, wohl das wesentlichste Element des Gottesdienstes: das Sakrament. Dies dreifache, täglich in der Messe wiederholte Gedächtnis des Herrn ist in der Weihe des Altars fest begründet, und es bezieht sich ebenfalls auf die Kanzel ohne jeder Einschränkung als auf ‘einen Teil’ des architektonisch ausgebildeten Altar- bzw. Chorraumes:

„Den Altar weiht man um drei Dinge. Erstlich, daß man daselbst das Sacrament des Herrn opfere. Davon heißt Genesis 8 ‘Noe baute dem Herrn einen Altar, und brachte von allem Geflügelten und allem reinen Getier und opferte es über dem Altar.’ So opfern wir nun den Leib und das Blut Christi, uns zu einem Gedächtnis, des Leidens des Herrn, nach dem uns der Herr gebot, da er sprach ‘Dieses tut zu meinem Gedächtnis’. Wir haben aber ein dreifaltig Gedächtnis der Passion des Herrn. Das erste ist in einer Schrift;

das ist das Leiden Christi in Bilder gemalt; des Wirkung geschieht durch das Auge; denn das Bild des Gekreuzigten und die andern Bilder in der Kirche sind gemacht, daß sie bewegen zu Gedächtnis, zu Andacht und Belehrung; und sind gleichsam die Bücher der Laien. Das andre ist im Wort; das ist das gepredigte Leiden Christi; des Wirkung geschieht durch das Gehör. Das dritte ist im Sacrament: denn das Leiden des Herrn ist in dem Sacrament gar klärllich bezeichnet, da in ihm der Leib und das Blut des Herrn wahrhaftig ist erhalten und dargeboten: dieses Gedächtnisses Wirkung geschieht durch den Geschmack. Wann also unser Herz entzündet wird von der gemalten Passion, und stärker entzündet wird von der gepredigten; wieviel mehr muß dies dann geschehen in diesem Sacrament, darin sie so klärllich ist bezeichnet.“⁹⁹

Bild, Wort und Sacrament — diese drei bilden die höhere Einheit des dreifachen Gedächtnisses Christi in der Kirche.¹⁰⁰ Der Bildgehalt der Kanzel entspricht in seinen wesentlichen Zügen dem theologischen Gehalt der eucharistischen Liturgie, besonders aber in der Darstellung der Hochzeit Mariae, ähnlich wie in der Eucharistia der Kanon die Eigenschaften der Virgo Mater Ecclesia, der Sponsa Christi in seiner Vornehmheit strahlt. Der Kanon ist ihr Gebet, ihre wesentlichste Lebensäußerung. Mit den Worten des Kanons spricht die Ecclesia ihre Liebe zu ihrem göttlichen Bräutigam aus. Mit diesen Worten nimmt die Ecclesia mit ihrem Bräutigam beim Sacrum Convivium — beim königlichen Hochzeitsmahle teil.

Selbst die Worte Christi (an der Seite seiner Braut) auf seinem Spruchband — Psalm 84, Benedixisti... — deutet auf sein Hochzeitsmahl hin. Sie sind bewusst und mit klarer Logik aus dem liturgischen Text der Vorbereitung (*Praeparatio ad missam*) entnommen, die ihren Kern bilden.¹⁰¹

Kurz: Die Bilderwelt der Pisaner Domkanzel repräsentiert die Erscheinung Christi und der himmlischen Ecclesia inmitten der irdischen Gemeinde auch per analogiam der eucharistischen Feier.

Bei der Entstehung des Werkes selbst war die Entwicklung der Liturgie ein mitwirkender Faktor. — Harald Keller betrachtete den Auftrag für die neue Domkanzel Giovannis nur als ein rein ästhetisches Problem: „Die Vollendung der Pistoieser Kanzel ließ in den Pisanern den Wunsch erwachen, den jungen Ruhm der Nachbarstadt zu übertreffen. Ihre hochromanische Domkanzel gefiel ihnen gewiß seit der Aufstellung des Meisterwerkes des Niccolò Pisano drüben im Baptisterium nicht mehr...“¹⁰² Es ist durchaus wahrscheinlich, daß ästhetische Gesichtspunkte hier eine gewisse Rolle spielten, sie könnten aber kaum allein für die Entstehung einer so gewaltigen, sich über ein Jahrzehnt hinziehenden Arbeit ausreichen. Die beiden alten Domambonen des Meisters Wilhelm aus der Mitte des 12. Jahrhunderts waren eben keine unbedeutende Werke. Sie mußten u. E. auch den neuen Forderungen der *officia ecclesiastica* weichen, die (seit der Mitte des 13. Jahrhunderts) eine allgemeine Individualisierung der ganzen liturgischen Zeremonie bedeutete.¹⁰³ Diese Entwicklung spiegelt sich auch bei der Entstehung der Domkanzel Giovannis, wo es tatsächlich zum „Zusammenwachsen“ der alten romanischen Ambonen und zu einer architektonisch weitgehenden Verselbständigung der Kanzel führte. Und sie hat eine merkwürdige Parallele in der Entwicklung nördlich der Alpen. Die Begegnung Giovannis mit der französischen Gotik zeichnet sich daneben zweifellos auch durch konkrete Anregungen, die einen schöpferischen Impuls für ihn bedeuteten.

„Mit dem Wunsch, die Wand zu verräumen, verbindet sich auf die natürlichste Weise der andere nach gesteigerter Schau. Durch das Zusammenwachsen der Ambonen zur Lettnerbrücke bildet sich hier an der Grenze von Laienkirche und Geistlichenkirche eine Schaubühne. Auf dieser Plattform wurden die Hostie und die Reliquien aufgestellt. Von ihr aus wurden der Tractus und die Sequenzen gesungen; sie ist die Tribüne für Proklamationen und Ankündigungen.“

„ikonologisch gesehen wird der Lettner zum Träger jener Ikonologie, die sich schon seit der karolingischen Zeit im Kreuzaltar ihren Mittelpunkt geschaffen hatte; des Mensch gewordenen Christus. Typische Darstellungen in den Reliefs, die der Lettner trägt, sind die Jugendgeschichte und die Passion. Auch ikonologisch genommen ist er eine kleine Kirchenfassade in der Kirche.“¹⁰⁴

Die Parallele der Erscheinungen ist offensichtlich und augenfällig. — In diesem Sinne ist es vollkommen berechtigt auch von einer 'Sängerkanzel' oder sogar von einer 'Königskanzel' zu sprechen, in der — wie es uns aus dem Mittelalter mehrfach überliefert — der Kaiser oder der König im Krönungsschmuck des herrschaftlichen Ornaments bei der Weihnachtsmesse das Amt des Diakons zu üben und das Evangelium zu singen pflegte.¹⁰⁵

3. Architektur, Skulptur, Farbe

Versuchen wir nun unsere neue Rekonstruktion von den strukturellen und formalen Prinzipien her weiter zu begründen. Da die stilistischen Probleme u. a. in den Analysen Harald Kellers und Wilhelm Messerers am ehesten untersucht sind, können wir unsere Auslegungen auf das Wesentlichste beschränken.

Wir fangen mit der folgenden Feststellung an: die Pisaner Domkanzel ist ihrer Bestimmung nach ein sakrales, innenraumgebundenes Werk einer eigengesetzlichen Bildhauerarchitektur. An den Innenraum gebunden ist die Kanzel einerseits durch ihren Zweck, der sie an diesen Standort bindet, andererseits durch ihren offenen architektonischen Charakter. Auf ihrem heutigen Platz verstümmelt und verstellt ist sie nur ein mehr oder weniger musealer Ausstellungsstück: sie wurde von der 'Grenze' des von grundsätzlich und wesentlich sakramentalen Handlungen belebten 'Vollzugsraumes' (H. Kuhn) in einen 'Zuhörer'- bzw. 'Beschauerraum' versetzt. Charakteristischerweise ist sie ein Werk der 'Bildhauerarchitektur' im weitesten Sinne des Wortes: alle Bausteine, aus denen das Werk gestaltet wurde, sind plastisch 'beseelt', d. h. die ursprünglich stereometrischen Körperteile der Kanzel treten im Werke plastisch aktiviert als Reliefträger auf, ihre architektonische Rolle ist überall verschleiert. Anders formuliert: die einzelnen Bestandteile der Kanzel existieren in der Wirklichkeit nur in ihrem bildlichen Dasein, ja, das ganze Werk ist ein strukturierter Aufbau einzelner plastischer Bilder. Ferner ist das bildliche Dasein der Kanzel selbst (als Bauwerk) in seinem Verhältnis zum Raum in einem weitgehend reduzierten Sinn zu bestimmen. Es erscheint in ihr in zweifacher Form. Unten (in dem Stützengeschoß und der Arkadenzone) als „Umraum“, oben (im und am Kanzelbecken) eigentlich doppelt als „Umraum“ und als „Schalenraum“. Beide Raumarten vereinen sich in dem der Kanzel zugewiesenen Raum des Domes (einst unter der Kuppel), also unterhalb der schalenartigen Raumgrenze des Kirchengebäudes. Ihr offener Charakter hat nur in diesem Innenraum eine volle Daseinsberechtigung.

Hinter der Vitalität der plastischen Komponente verbirgt sich aber auch das Metrische. „Keine Baukunst kann ohne Mathematik existieren, aber es fragt sich, in wieweit das Mathematische anschaulich wird. Dies ist nirgendwo mehr, gleichmäßiger und glücklicher der Fall als in Italien.“¹⁰⁶

Auch die Domkanzel Giovannis, an dem das Mathematische vielleicht am wenigsten anschaulich wird, wird durch die geometrischen Verhältnisse des Werkes merkwürdig klar bestimmt. Daß die Breite (im Längsschnitt) und die Höhe des Ganzen gleich sind, riefen die Maße des himmlischen Jerusalem in Erinnerung: „...die Breite und die Höhe der Stadt sind gleich“ (Off 21, 16); auch die horizontale Gliederung der Kanzel huldigt einem

alten, eigentlich sakralen Prinzip, in dem Bau der drei Stockwerken nämlich. Sie hat wie auch die Kirchenschiffe „einen unten, den andern in der Mitte, den dritten in der Höhe“ (1 Mos 6, 16). Den Aufriss bilden in diesem Sinne drei größere, einheitlich proportionierte und anschaulich begrenzte Einheiten. Das Stützengeschoß (von der Basisplatte bis zur Deckplatte der Säulen) verhält sich zu den beiden oberen Stockwerken wie sieben zu fünf; das Zwischenstockwerk (von den Deckplatten der Säulen bis zum Gesims des Bodens des Kanzelbeckens) zur Brüstung wie zwei zu drei. Aber nur unterhalb der klaren Sichtbarkeit und Lesbarkeit der ganzen Bilderwelt, weil durch die Neuerung im Zwischengeschoß — mit dem Ausschalten der gotischen Spitzbogen nämlich — eine besondere optische Wirkung entstanden ist, die hier den anschaulichen Charaktere der drei früheren Kanzeln gegenüber ganz deutlich erscheint.

Alle Stützen haben in sich die Idee der getragenen Last völlig verschleiert, erst die Kapitellzone der periferiellen Säulen- und Figurenstützen gestaltet sich zu einer optischen Einheit, um das Zwischenstockwerk zu 'empfangen'. Hier tritt Giovannis größte Neuerung (gleich die wesentlichste Abweichung von der Werkstatt-Tradition seines Vaters) hervor: er ersetzte den gotischen Spitzbogen durch ein Konsolmotiv, das den Zusammenstoß ihrer Gipfel mit der Waagrechten des Podiums vermeidet, den Mittelpunkt der Bogenhälfte wegschneidet und die Schwingung der letzteren durch die natürliche eines Akanthusblattes wiedergibt, das unten aus einer Schneckenspirale entspringt und oben in einer Rosettenrolle endet, sodaß die beiden selbständig gemachten Unterlagen die Zwickelreliefs nur als ein Paar von Anhängseln des Mittelpfosten auf dem Säulenkopf erscheinen lassen. Durch diese Neuerung ergibt sich das Verhältnis eher sechs zu zweimal drei, — drei die Brüstungszone, drei das Zwischengeschoß mit der Kapitellzone gemeinsam, sechs das Stützengeschoß ohne die Kapitellzone. — Gegenüber der vertikalen Gliederung tritt die horizontale betonter und anschaulicher hervor.

Die horizontale Gliederung wird durch das Podium des ganzen Baukörpers nochmals unterstrichen, das genau die Form des brunnenähnlichen Kanzelbeckens hat und vermuten läßt, daß Giovanni damit die Kanzel auf dem 'Niveau' des Chorraumes gestellt hatte. Ob diese untere Marmorplatte einst wirklich organisch mit dem Steinboden des Chorraumes (des *chorus psallentium*) zusammengebunden war, können wir zwar nicht beweisen, doch leicht vorstellen. Ein merkwürdiger 'Rückzug': indem der ganze Kanzelkörper weitgehend plastisch durchgestaltet verselbständigt wurde, könnte das Bedürfnis nach einem verbindenden Element auftauchen.

Ihr innenraumgebundener, offener Charakter, ihr mit Bildern bevölkertes Dasein spricht zu uns stets und überall mit plastischer Vitalität. Die Bilder der Kanzel, die ihren Umraum völlig positiv beherrschen, bleiben durch ihren plastischen Wesenszug überall im Reliefcharakter gebunden. Die Mittelstütze ist eigentlich ein dreiseitiges Relief mit gemeinsamem Rücken. Die beiden Löwen der Vorderstützen sind mit dem Nach-Außen-Wenden ihrer Köpfe plastisch ziemlich 'einseitig' exponiert. Die Basen der *Ecclesia* und *Christi* sind zweiseitig reliefierte Steinblöcke mit ebenfalls gemeinsamen einandergekehrten Rücken. Die Stützfiguren *Samson* und *Michael*, *Ecclesia* und *Christus* sind (nach außen gewandt) besonders stark reliefhaft bearbeitet: streng betrachtet sind sie nur auf eine Ansicht (ähnlich wie die drei Figuren der Mittelstütze) angelegt. Ihre Rückenpartien zeigen charakteristische, körperlich unbestimmte Formen, die ihren plastisch verlebendigten Vorderansichten manchmal krass widersprechen.

Wir können im Wesentlichen zwei Gruppen von plastischen Gestaltarten unterscheiden. Die 'vollplastischen' Figuren und die Reliefs. Diese beiden Arten vom plastischen Bilden nähern sich einander in einer Form, in der

die Grenzen sich auflösen. — Betrachten wir zuerst eine Stützfigur und wählen wir die Gestalt Samsons, den Löwentöter, bei dem die kritische Form zwischen der Freiheit des Körpers (einer Freifigur) und dem Gebundensein (eines Reliefs) am eigenartigsten sichtbar wird. Die Übernahme aus der Antike — wie es schon so oft betont wurde — offensichtlich. Aber Giovanni Pisano hatte hier eigentlich kein bestimmtes Motiv bzw. keinen bestimmten Typ des antiken Heros, sondern eher eine Idee übernommen. Er stellte Samson nackt dar, wie man den antiken Heros Herakles darstellen pflegte, der Darstellungsmodus zeigt aber unverkennbar mittelalterliche Züge. Die Figur steht ganz nackt, das Feigenblatt aus Gips ist eine moderne Zutat der Rekonstruktion von 1926 (neuerdings wieder entfernt). Das Standmotiv der Figur ist nur scheinbar ein Kontrapost. Sein vorge-setztes rechtes Bein begleitet das Linke mit fast völlig gleichem Schwung, der Unterschied ist nur allein beim linken Fuß greifbar, der etwas stärker nach hinten gesetzt und stärker vom Boden aufgehoben ist. Standbein und Spielbein stehen nebeneinander im beinahe gleichen Rythmus und in derselben plastischen (etwas schematischen) Durchformung. (Wenn wir versuchsweise den Rumpf des Körpers und die Füße abdecken, tritt es noch deutlicher hervor.) Ja, der Rumpf des Körpers korrespondiert nicht mit dieser pseudoschreitenden Bewegung, sondern zeigt tektonisches Stehen. Der ziemlich große Kopf, der ein wenig nach vorne geneigt wird, ist mit dem Körper nicht organisch verbunden, sondern wie eine Art Krone aufgesetzt. Diese ungewöhnliche Haltung des Körpers ist beiderseits plastisch 'beladen': um seinen Hals trägt er ein Löwenjungen, auf seinen rechten Arm einen kleinen Löwen. Zu seinen Füßen liegt ihre Mutter und blickt zu ihnen empor, davor liegt noch ein kleiner niedergeschlagener Hase. In seiner Rechten hält Samson seine Waffe, die Keule, an seinem linken Oberarm hängt das Fell des getöteten Löwen herunter. Diese additiv zugefügten und attributiven plastischen Motive umrahmen seinen ganzen Körper. Sie schränken seine natürliche Freiheit ein und bilden am Rücken der Figur die 'Stützen', charakteristische, körperlich unbestimmte Formen, sodaß die ganze Gestalt vor uns wirklich wie eine hochwertige Relieffigur erscheint. Das 'Szenische' der Darstellung ist damit natürlich unauflösbar verbunden.

Diesen reliefhaften Erscheinungscharakter tragen alle Stützfiguren der Kanzel, manchmal in einem noch gesteigerten, manchmal geringerem Maße. Ein Blick auf die Gestalt Samson gegenüber, auf den Erzengel Michael, verdeutlicht unsere Beobachtung noch mehr: von vorne ist der gepanzerte Körper in einem langen römischen Soldatenmantel gehüllt, von hinten und beiderseits wird er von ihm eingefasst wie von einem schalenartigen Relief. Die Rückseite der Stützfigur zeigt nicht die natürlichen Faltenpartien des Mantels, sondern eine Art geschlossenes, gepanzertes Käferflügelpaar, also wieder eine charakteristische, körperlich unbestimmte Form, dort, wo die natürlichen Faltenwürfe des Mantels als Stützen ebenfalls gedient hätten.

Bewußtes Zurückgreifen auf antike Vorbilder begegnet uns auch bei der Temperantia, die in engem Anschluß an eine Statue vom Typ der kapitolinischen Venus entstanden ist. Die motivische Herkunft ist evident: von ihr übernimmt Giovanni die Idee der nackten Gestalt, die ihre Scham bedeckt. Das Einknicken in den Hüften ist aber nicht mehr so ausdrucks-voll, ihr Kopf wendet sich energisch rechts zum Spielbein. Hier beginnen also bereits die fundamentalen Unterschiede, die die beiden plastischen Schöpfungen voneinander grundsätzlich scheiden. Daß die Proportionen des Körpers sich verändert haben, daß die Pisaner Temperantia von fast bäuerlichem Wuchse ist, fällt ebenso ins Auge wie der gänzlich andere Rythmus, der sie durchzieht: in dem sie den Kopf zur Seite des Spielbeins

dreht, schließt sie ihre Bewegung nicht ab, sondern sie bekommt dadurch eine charakteristische Spannung. Die Arme liegen ganz eng am Körper. Mit ihrer Rechten verdeckt sie ihre Brust ganz, und auch damit wird der ganz andere Sinn der Darstellung wieder sichtbar. Ihr Verhüllen ist durch eine unsichtbare Überraschung motiviert, deren Spannung sich besonders im Ausdruck des Kopfes und in den schützenden Gebärden der Hände verlagert. Die unwillkürliche, zarte, weibliche Bewegung der Venus wird bei Giovanni zu einem ganz bewußten Stilmittel. Nicht die übernommene Form dominiert, sondern die gestaltende eigene Kraft des neuen christlichen 'erzählenden' Plastikers.

Zum starken Reliefcharakter dieser monumentalen Figuren gesellen sich weitere charakteristische Züge. Neben dem Auftreten der körperlich unbestimmten Formen, die die 'Mitspieler' der Reliefhaftigkeit sind, sind auch oft die Last-Kraft-Verhältnisse aufgelöst. Sie stehen auch außerhalb eines klaren rationalen Maßverhältnisses. „Das menschliche Maß — auch bei Giovanni Pisano — ist nicht im Sinne starrer, simultaner Proportionen zugrunde gelegt, die, auf den gegenüberstehenden Beschauer berechnet, überwiegend quantitativ erlebt werden, sondern es stammt hier aus den undistanzierteren, ursprünglicheren, aber auch noch willkürlicheren Beziehungen des Raum-Bewegungsgefühls, wirkt in rythmischen, sukzessiven Abläufen.“¹⁰⁷ Unabhängig davon, daß die Inspiration des Bildhauers ganz konkret gotisch — wie bei der Ecclesia oder der Christus-Stütze¹⁰⁸ — oder antikisch, wie bei den Stützfiguren Samsons und Michaels war, ist bei diesen Gestalten das 'körperlich Organische' nie genau faßbar, nur das 'körperlich Bestimmte' (E. Gradmann).

Diese beobachteten Züge, die das Wesen des Plastischen bei Giovanni Einzelfiguren grundlegend bestimmen, sind auch bei den Figurenpeilern (vor jedem Eckpfeiler und in jedem Zwickelfeld), aber auch überall bei den Relieffiguren selbst wahrzunehmen. In den Reliefs treten dann neue schöpferische Prinzipien auf, oder diejenige, die wir bei den Einzelfiguren beobachtet haben, erscheinen mehrfach modifiziert.¹⁰⁹

Unter Berücksichtigung dieser plastischen Darstellungsprinzipien erscheint unsere Rekonstruktion auch als die einzig mögliche Form der ursprünglichen Ordnung. Sie zeigt nämlich allein alle Bestandteile der Domkanzel in ihren positivsten Bildlichkeit, — alle andere Formen einer eventuellen Ordnung verringern sie nur —, also nicht nur nach inhaltlichen Zusammenhängen, sondern auch nach formalen erscheinen die Gestalten und die Gehalte in diesem Werk mit einfacher Natürlichkeit klar und anschaulich im Einklang. Die Untersuchungen über die plastischen Gestaltungsprinzipien der Domkanzel bleiben dennoch bis zu einem gewissen Grade fragwürdig, wenn man diese Skulpturen in ihren heutigen unbemalten Zustände betrachtet, und sich mit dem Problem der ursprünglichen Farbigkeit des Werkes nicht auseinandersetzt.

Von primärer Bedeutung ist die Überlieferung¹¹⁰, daß die Statue der Mater Ecclesia polychrom bemalt war, daß sie ein rotes Kleid trug, mit himmelblauem Mantel und goldener Krone. Damit sind uns glücklicherweise die drei Grundfarben der ursprünglichen Bemalung gegeben.

Es erhebt sich die weitere Frage, wie nun die anderen Teile der Kanzel bemalt waren. Zu diesem Problem hat neben Pèleo Bacci allein Harald Keller Stellung genommen: „Da urkundliche Zeugnisse über regelmäßige Reinigungen und das Abwaschen der Kanzel schon aus dem 14. Jahrhundert überliefert sind, so kann man kaum noch Farbspuren wahrnehmen. Doch müssen einige Stützfiguren zumindest farbig gefaßt gewesen sein, da nach einem Zeugnis vom Ende des 16. Jahrhunderts die Ecclesia in rotem Gewand und blauem Mantel prangte. Die Reliefs beschränkten sich aber gewiß wie in Pistoja auf goldene Fassung der Gewandsäume und

Angaben der Augensterne, die andernfalls mit dem Borer erfolgt wäre.“¹¹¹ Das Bemalen der Statuen erfüllte aber im Mittelalter nicht so sehr eine materiell-gebundene Aufgabe des Schmückens. Es war auch als Schutz gegen die Witterung bestimmt, also in den Dienst der Dauerhaftigkeit, ja, der Ewigkeit gestellt, darüber hinaus aber auch ein Mittel zur Umwandlung der Materie, ein Mittel wahrer Metamorphose des Steines mit symbolischen Anspielungen. Man ordnete die Fassung, das Bemalen aller Skulpturen umsichtig an. Die Bemalung folgte strengen Vorschriften. Das Livre des Métiers von Paris (verfaßt 1268 von dem Pariser Propst Etienne Boileau) befahl z. B.: Ein fertig gearbeitetes Bildwerk aus Stein sollte mit Öl (Leinöl) und mit etwas Bleiweiß imprägniert und darauf mit feinen, leuchtenden Farben überzogen werden. Es bestand die Vorschrift: „que nulle sculpture de pierre séant à l'église ou ailleurs ne soit faite qu'elle ne soit imprimée“, sodaß nicht eine einzige Steinfigur an der Kirche hergestellt werden durfte, die nicht polychrom gefaßt war.¹¹³

War es auch bei den Pisani eine Werkstatt-Tradition? Die Frage ist wohl berechtigt. Aber auch der heutige Zustand der Pisaner Domkanzel läßt erkennen, daß die kleinsten Teile des ganzen Werkes — auch die Reliefs — bemalt waren. Diese Feststellung können wir u. E. allein aus der heutigen gelblich-bräunlichen Farbe des Marmors folgern. Dem kühlen, kristallinischen Schneeweiß dieser skulptierten Steine hat nämlich erst die ölige Fassung diese heutige gelblich-bräunliche Farbigkeit verliehen, weil das Imprägnieren des Marmors mit Leinöl und die polychrome Bemalung untrennbar zusammengehörten. — Es ist wohl kaum zu glauben, daß sie (die heutige Farbigkeit) eine Patina der Jahrhunderte ist, denn der schneeweiße carraresische Marmor verliert zwar mit der Zeit seine Makellosigkeit, er wirkt dann aber unlebendig und verstaubt.

Weiterhin betreffen die Erkenntnisse der früheren Forschung im allgemeinen auch die Probleme der polychromen Fassung bei diesem Werk Giovanni Pisanos.

„Der Stein wurde nicht dick angestrichen. Man muß, um zu einer halbwegs richtigen Vorstellung zu kommen, im Vergleich mit modernen Wiederherstellungen alter Bemalung — wie in der Sainte Chapelle von Paris — nicht vergessen, daß die Kunst der Steinbemalung eine seit dem Barock nicht mehr geübte Fertigkeit ist.“

„Mit dem Aufkommen der gotischen Kathedrale wird die farbige Skala auf andere Grundtöne gestimmt. Nicht die Erdfarben; Rot, Grün, Braun und Weiß dominieren, wie in vielen romanischen Fresken, sondern ein neuer Dreiklang aus Rot, Blau und Gold oder Gelb (mit dem Gold gemeint ist). Als Nebfarben kommen Purpur, Grün und Weiß und in den Konturierungen und Unterstreichungen Schwarz vor. Das ist im Grunde das gleiche farbige System, das auch den Eindruck der Gläfenster bestimmt. Allgemein wird man vielleicht noch sagen dürfen, daß die Farben am Außenbau lichter und lebhafter genommen wurden.“

„Gleiches gilt auch für die Skulptur der Kathedrale. Spuren von Farben findet man überall an der Kathedral-Plastik und an den skulptierten Kapitellen. Ganz farbige Stücke mit alter Fassung haben sich nur selten erhalten...“

„Nicht die kleinste Fläche des Steins blieb unbemalt.“¹¹⁴

Diese Art und Weise der Bemalung war um 1300 in der abendländischen Gotik Allgemeingut. Die wenigen erhaltenen Beispiele markieren noch deutlich ihre weite Verbreitung; um nur einige zu erwähnen: das „Heilige Grab“ in der Mauritius-Rotunde am Kreuzgang des Münsters zu Konstanz am Bodensee (um 1300) besteht noch in seiner ursprünglichen blau-rot-gelb Farbigkeit; auch die Chorschranken der Notre-Dame von Paris (1325-1351) oder die eben erwähnte Sainte Chapelle von Paris vermitteln uns ein mannigfaches Bild farbiger Skulptur. An Giovanni Pisanos Domkanzel

enger heranreichend finden wir Vergleichsmaterial ebenfalls südlich der Alpen. Besonders beachtenswert sind die Sockelreliefs der Triptychons der „Madonna di Costantinopoli“ zu Alatri in der Collegiata di Santa Maria Maggiore (heute in der Sakristei) um 1250. Sie zeigen schon dieselbe Farbskala wie die Domkanzel Giovannis fünfzig Jahre später. Aber selbst in Pisa ist der Hauptaltar der Kirche S. Francesco (vor 1350) aus dem gleichen carraresischen Marmor in derselben ursprünglichen blau-rot-gold Farbskala erhalten geblieben, obwohl ziemlich verblaßt, bringt er noch heute gut zur Anschauung, was die Farbe hier wirklich bedeuten konnte, und auch bedeutete.

Die Farbe einer skulptierten Figur war in der Epoche Giovanni Pisanos von großer Bedeutung, nur durch sie konnte die körperliche Schönheit einer Statue ganz zum Ausdruck kommen. „Dazu, daß etwas als schön bezeichnet werden kann, werden drei Eigenschaften erfordert. Die Integrität oder Vollkommenheit, Vollständigkeit (*integritas sive perfectio*), da das, was verstümmelt ist, als häßlich erscheint, sodann Ebenmaß und Zusammenstimmung (*proportio sive consonantia*) und schließlich ein gewisser Glanz (*claritas*), weshalb Gegenstände mit leuchtenden Farben als schön bezeichnet werden.“¹¹⁵ Über die technischen und künstlerischen Fragen hinaus, ferner über die Symbolwerte der einzelnen Farben war die Farbe die Lebensenergie der Plastik. Ohne sie erscheinen die Figuren der Domkanzel heute wie degradiert, eintönig, von den fassungslosen, farblosen Reliefs ganz zu schweigen, wo den Farben auch noch höchst wahrscheinlich eine bestimmte kompositionelle Rolle zugeacht war. In diesem Sinne können wir allen früheren Behauptungen entgegen nicht genügend stark betonen, daß alle Teile der Domkanzel zu Pisa polychrom bemalt waren.

Wie es nun in Wirklichkeit ausgesen hat, darüber können wir uns leider nicht mehr als einige Gedanken machen. — Die Stützfigur Christi — ähnlich der Ecclesia — muß wohl ebenfalls von einem leuchtenden Blau-Rot-Gold gewesen sein, — in dem Blau der wiedergeborenen Wahrheit und dem Rot der wiedergeborenen Liebe, ferner im Gold des offenbarten Lichtes. Wie etwa die vier Kardinaltugenden bemalt gewesen sein könnten, stellt die oben schon einmal zitierte Stelle Bonaventuras durch ein höchst tiefsinniges Bild dar:

„Item, in quantum informantur caritate, designantur per quatuor ornamenta tabernaculi, quae erant quatuor cortinae, pelles hyacinthinae, saga cilicina et pelles arietum rubricatae, fortitudini. Vel sic: in ornamento templi fuerunt quatuor colores: byssinus, in quo temperantia; hyacinthinus, in quo prudentia; purpureus, indumentum regale, iustitia; coccineus, hoc est flammeus, fortitudo. Ornant ergo domum per quatuor latera. — Item, stabiliunt et introducunt per portam, per quatuor latera civitatis (Apc 21, 16), stabilitate per spem ad normam aequalem.“¹¹⁶

Die vier Evangelisten der Christusstütze waren wahrscheinlich in diesem symbolischen Sinn ähnlich bemalt, — im Byssus der Temperantia, im Hyacinth der Klugheit, im Purpur der Gerechtigkeit und im Feurigen der Tapferkeit. Zu den Reliefs der Kanzel — um ihre ursprüngliche Farbigekeit mindestens vorstellen zu können — müssen wir etwa die Tafeln Duccios La Maesta des Sieneser Domes an die Seite stellen, mit der einzigen wesentlichen Korrektur, daß die Hintergründe in den Reliefs Giovannis nicht vergoldet, sondern mit dunkelblauem (eher tiefschwarzblauem) Glasmosaik ausgefüllt waren. Die Verwendung dieses, die Lebenskraft der farbigen Fassung stark steigernden Materials bestätigen die noch hie und da vorhandenen gläserne Reste des Mosaiks. Es wurde aber nicht ausschließlich bei den Einlagen der Reliefshintergründe, sondern manchmal auch als Augen-Einlagen verwendet, doch nicht dekorativ, sondern an exponierten Stellen. So, z. B. im Relief der Geburt

Christi, an der Grottenszene haben solche eingelegten, leuchtenden Glas-
augen allein die beiden Tiere an der Krippe, der Esel und der Ochs, die
die Göttlichkeit Christi erkannt haben, also die Steigerung der Leucht-
kraft dient dem Geist der Erzählung, — was ferner auch die Farben tun
müßten und es zu tun bestimmt waren.¹¹⁷

Wenn man diese Probleme der Fassung, der polychromen Bemalung
erkennt und anerkennt, gründlich und vielseitig untersucht, öffnet sich
der Weg erst zu einer wahren Interpretation des plastischen Stils Giovanni
Pisanos, die sich von der Interpretation der bedeutungstragenden, aber
von ihren ursprünglichen beseelenden Farben 'entkleideten' Formen sei-
ner Skulpturen unterscheidet.

4. Die Inschriften

Die Kanzel trägt heute ihrem ursprünglichen Zustand entsprechend drei
lateinische Inschriften in gotischen Majuskeln eingemeißelt. Die heutigen
leeren Spruchbänder der Sibyllen, der Propheten und Apostel in der
Arkadenzone und einiger Eckfiguren der Brüstung waren mit bemalter
Schrift versehen. Ob diese Bänder die Namen oder eine der bedeutungs-
vollen Aussagen der betreffenden Figuren getragen haben, bleibt offen.

Die Stützfigur Christi trägt auf seinem Spruchband den vielzitierten Vers
12 von Psalm 84 (85) in gekürzter Form: VERITAS DE TERRA ORTA É E
IUSTITIA DE COELO PSPEXIT, aufgelöst: „Veritas de terra orta est et
Iustitia de coelo prospexit“, „Die Wahrheit ging von der Erde her auf
und die Gerechtigkeit blickte vom Himmel herab“. Beide Worten, Veritas
und Iustitia, deuten auf Christus selbst hin, das eine weist auf das Gött-
lichwerden des Irdischen (Aufstieg in der Geburt), das andere auf den
Abstieg des Himmlischen (am letzten Tag), — in diesem Sinn verbindet
sich Anfangsheil und Endheil, Erlösung und Vollerlösung, was sich in
der Bilderwelt der Kanzel anschaulich vor uns vollzieht, den 'Anfang'
mit dem 'Ende' verbindend.

Auf dem Gesims des Bodens des Kanzelbeckens (oben zwischen den
Brüstungsreliefs und der Arkadenzone) steht rings umlaufend geschrieben:
LAUDO DEUM VERUM PER QUEM SUNT OPTIMA RERUM. QUI DEDIT
HAS PURAS HOMINEM FORMARE FIGURAS. HOC OPUS HIC ANNIS
DOMINI SCULPSERE JOHANNIS ARTE MANUS SOLE QUONDAM NATIQUE
NICHOLE CURSIS UNDENIS TERCENTUM MILLEQUE PLENIS, JAM DOMI-
NANTE PISIS CONCORDIBUS ATQUE DIVISIS? COMITE TUNC DICO
MONTISFELTRI FREDERICO. HIC ASSISTENTE NELLO FALCONIS, HABEN-
TE HOC OPUS IN CURA NEC NON OPERE QUOQUE IURA. EST PISIS
NATUS UT JOHANNES ISTE DOTATUS ARTIS SCULPTURE PRE CUNCTIS
ORDINE PURE SCULPENS IN PETRA LIGNO AURO SPLENDIDA, TETRA.
SCULPERE NESCISET VEL TURPIA SI VOLUISSET. PLURES SCULPTORES;
REMANENT SIBI LAUDIS HONORES. CLARAS SCULPTURAS FECIT VARIAS-
QUE FIGURAS. QUIQUIS MIRARIS TUNC RECTO IURE PROBARIS.
CRISTE MISERERE CUI TALIA DONA FUERE. AMEN.¹¹⁸

„Lob dem wahren Gott, dem Schöpfer aller guten Dinge, der dem Menschen gegeben
hat, lichte Gestalten zu formen. Dies Werk skulptierte Giovanni, den der einstige Nicola
zeugte, im Jahre des Herrn dreizehnhundertundelf mit der Kunst seiner Hände allein,
alsdann über die Pisaner namens Federico di Montefeltro herrschte, gleich, ob sie ihm
freundlich oder fremd gegenüber standen, Nello Falconi assistierte, der auch dies Werk
unter seiner Obhut hatte. Er ist auch ein geborener Pisaner, wie Giovanni, der mit
reicher Fertigkeit nach allen Regeln der Kunst rein in Stein, Holz und Gold gearbeitet
hat. Garstiges oder Häßliches hätte er nicht bilden können, auch wenn er es gewollt
hätte. Zahlreiche Bildhauer (gibt es): ihm bleibt die Ehre des Lobes. Er schuf glänzende

Skulpturen und Gestalten verschiedener Art. Wer sie bewundert, beurteilt sie gerade mit Recht. Christus, erbarme Dich seiner, dem so viele Gaben verliehen waren. Amen.“

Nach dieser wahren 'gratiarum actio' (in charakteristisch 'abgerundeter' Gebetsform), in der Giovanni unmittelbar Gott anspricht, wendet sich er in der unteren Inschrift nun dem Beschauer zu:

CIRCUIT HIC AMNES MUNDI PARTESQUE JOHANNES, PLURIMA TEMP-
TANDO GRATIS DISCENDA PARANDO QUOQUE LABORE GRAVI NUNC
CLAMAT: NON BENE CAVI, DUM PLUS MONSTRAVI, PLUS HOSTITA DAM-
NA PROBAVI. CORDE SED IGNAVI PENAM FERRO MENTE SUA VI. UT SIBI
LIVOREM TOLLAM MITIGEMQUE DOLOREM ET DECUS IMPLOREM: VER-
SIBUS ADDE ROREM. SE PROBAT INDIGNUM REPROBANS DIADEMATE
DIGNUM. SIC HUNC QUEM REPROBAT SE PROBANDO PROBAT.

„Im Kreise schließt Giovanni hier die Ströme und Teile der Welt ein, versuchsweise umsonst nach vielen strebend, zwar alles mit schwerer Arbeit vorbereitend, ruft er nun laut aus: ich habe keinen günstigen Vertrag abgeschlossen, doch habe ich vieles gezeigt, trotzdem viele Feindseeligkeiten und Mißbilligungen erlitten. O, Herz, wenn auch zaghaft, ertrage ich diese Pein in frohem Mut. Gleichwie die Mißgunst und Leid auf mich nehme, mildere ich meinen Schmerz und Ruhm vollbringe: füge deine Träne zu diesen Versen hinzu. Denn der tut unwürdig, der den schmählt, der dem Diadem würdig ist. Nur der hat ein richtiges Verhältnis zu sich selbst, der sich nicht ins Unrecht setzt.“

Die allzu persönliche, leidenschaftliche Stimme Giovannis ist in der Wirklichkeit seines Künstlerschicksals tief verankert. Die wahren Gründe dieser berühmten Inschrift, „in der sich zum ersten Male im ganzen Mittelalter der Schöpfer des Werkes an den Beschauer wendet und ihm sein Herz ausschüttet“ (Harald Keller), hat als erster richtig Wolfgang Braunfels erläutert:

„In dem lebenslänglichen Anstellungsvertrag Giovanni Pisanos kommt die Achtung zum Ausdruck, die man hier erstmalig einer Künstlerpersönlichkeit ganz unabhängig von dem Werk zum Ausdruck brachte, das sie zu einem gegebenen Zeitpunkt in Auftrag hatte. Wenn sich Giovanni in seiner berühmten Kanzelinschrift in Pisa dennoch bitter beklagt, ungünstig mit den Stadverwaltungen abgeschlossen zu haben — non bene cavi — so hat das einen besonderen Grund. Der Bildhauer wurde Zeit seines Lebens immer im Tagelohn als Handwerker bezahlt. Über acht soldi im Tag ist er nie herausgekommen. Hierin blieb er ein Knecht. Man hat nicht den kühnen Planer und Erneuerer, sondern nur den Werkmann honoriert. Was er sonst noch als Berater in den Fragen des Brunnenbaus in Siena, des schiefen Turms in Pisa und vielleicht auf vielen anderen Gebieten geleistet hat, wurde bestenfalls durch ein Mittagessen abgegolten, blieb also im Grunde ein ehrenamtlicher Rat, wie er von jedem anderen Bürger auch gefordert werden konnte und von dem Dombaumeister mit noch größerem Recht verlangt wurde. Für seine geistige Arbeit, für die schon Giotto einen Ehrensold erhielt, wurde Giovanni Pisano noch nicht bezahlt.“¹¹⁹

Richten wir unsere Aufmerksamkeit noch weiter auf den Unterschied zwischen der oberen Gesims-Inschrift und der unteren Sockel-Inschrift hin, um ihre Charaktere weiter zu bestimmen. Die Aussage der oberen Gebetsinschrift spiegelt klar die menschliche und künstlerische Haltung des Schöpfers mehrfach wieder: an erster Stelle seine Hinwendung zu Gott, ihm sei Werk mit Lob und Dank empfehlend, dann die stille Anerkennung des irdischen Machthabers seiner Heimatstadt schlechthin, dieses eigentlich fremden (toskanischen) Herrschers, des Grafen Frederico di Guido Montefeltro (podestà und capitano 1310-1311, von 1312 vicarius Heinrich VII in Pisa), ferner die selbstbewußten Bekenntnisse des eigenen Künstler Ruhmes. Damit setzt Giovanni Pisano eine ältere Tradition fort: schon Guido Bigarelli, der Schöpfer des prachtvollen Taufbeckens des Pisaner

Baptisteriums, meißelte 1246 eine Gebetsinschrift von ähnlichem Charakter an sein Werk ein: „Anno Domini 1246 unter dem Ortsleiter (rector loci) Jakob schuf Guido Bigarelli da Como dies Werk, darin der Quell aller Güte (d. i. Christus) den Getauften die Himmelsfreuden spende. Alle, die für ein so herrliches Becken fromme Spenden wie auch Rat gaben, die schütze bitte, du (Johannes) der Täufer, bei dem Herrn Christus, der diesen Quell behüte, Amen.“ Ein halbes Jahrhundert später zeigt sich das veränderte Bild: das Festhalten der vollkommenen kirchlichen Verbindung des ästhetischen und des religiösen Ideals ist inzwischen in Schwankung geraten, die Klage ertönt mutig und eigentlich mit Recht, das Höchste nämlich, was Giovannis Können und Kunst leisten vermochte, wurde nicht mehr mit dem gleichen beseelenden, liebevollen und dankbaren Bekenntnis empfangen wie früher.

Zu der Gebetsinschrift gesellt sich nun die Klageinschrift in einer völlig selbständigen Form. Giovanni war diese Unterscheidung wohl bewußt. Er wußte es genau, was er Gott und was er seinen Mitmenschen (den „Beschauern“) sagen wollte. In seinem Hinwenden zu Gott, zu „dem Schöpfer aller guten Dinge“ leuchtet die bekannte Formulierung Bonaventuras über das schöpferische Grundprinzip des mittelalterlichen Künstlers noch auf, in der er die Dreiheit Gott-Mensch-Werk in einer komparativen Einheit gesehen hat:

„Der Künstler schafft das äußere Werk, das dem inneren Vorbild angeglichen ist, so gut er kann. Wenn er ein solches Werk schaffen könnte, das ihn liebte und erkannte, so würde er es tun. Und wenn dieses Werk seinen Meister erkannte, so geschähe das vermittelt des Ebenbildes, nach dem es vom Künstler ausging. Auf diese Weise suche zu verstehen, daß jedes Geschöpf vom höchsten Meister nur durch das Ewige Wort ausging, in dem er alles plante und durch das er nicht nur jene Geschöpfe hervorbrachte, die den Charakter der Spur an sich tragen, sondern auch jene, die den Charakter des Bildes haben, damit sie ihm ähnlich würden durch Erkenntnis und Liebe.“ (De reductione artium ad theologiam, n.12.v.323a.)

Neben der Klage Giovannis ist für uns aber auch der Einleitungssatz (CIRCUIT HIC...) von besonderer Interesse, in dem der Schöpfer selbst auf den Bedeutungsgehalt seines Werkes hinweisen will, auf den symbolischen Sinn der beiden Vierergruppen der Kardinaltugenden und der Evangelisten, die auch die vier Ströme und die vier Teile des Himmlischen Reiches versinnbildlichen.

In dem Wort CIRCUIT aber schlummert auch das Hauptgestaltungsprinzip des Werkes in nuce, was von Anfang an — von Nicolas erster Kanzel bis zur Giovannis Pisaner Domkanzel — dominant war, dem Giovanni bei seiner San-Andrea-Kanzel auch in der Kanzelinschrift Ausdruck gab, „den Anfang mit dem Ende“ zu verbinden. Also neben den vertikalen Gliederungen und Zusammenhängen waren auch die horizontalen Bildzonen aller drei Geschosse einheitlich von dem sakralen 'Vollzugscharakter' strukturell bestimmt, wie unsere Rekonstruktionsversuche bewiesen.

5. Zur Bedeutung des Werkes

Zur künstlerischen Bestimmung dieses Werkes wurde schon manches unternommen. Ausführlich wurde gezeigt, wie tief die künstlerische Wirkung des späten Stils Giovannis auf die nachkommenden Bildhauergenerationen in Italien gewesen war. Eine exakte, alle Problemen umfassende Darstellung fehlt uns noch bei weitem. Es wurden allzu sehr nur die 'Äste', die Verzweigungen dargestellt, die Wurzeln seines Spätstils noch kaum

bloßgelegt. Neben den Fragen der Form und des Inhalts, auch das geschichtliche Leben der Kanzel zu vergegenwärtigen, das etwa dreihundert Jahre lang währte — von den Faktoren, die sie ins Lebens gerufen haben bis zu denen, die sie zum Abbruch bestimmten, dazu bedarf es der vereinten Kräfte von Theologen, Mediävisten und Kunsthistorikern, um die komplexe Problematik ganz herausarbeiten zu können. — Die wahren Probleme der Deutung und Bedeutung dieses Spätwerkes Giovanni Pisanos hat aber Rudolf Borchardt bereits 1932 tief erkannt; — zitieren wir seine Arbeit ausführlicher, in der diese Deutungs- und Bedeutungsprobleme essentiell beschrieben sind:

„Die Wunderkanzel Giovannis, die in diesem Sinne, wie alles Werk einer Weltens- wende, zwei Altern angehört, ein pisanisches Halbgesicht hat und ein von der ganzen modernen Kunst Europas fernher angeglänzt, steht heut nach trüben Schicksal wieder zusammengesetzt... Die peinlich schmalen Grenzen der uralte überlieferten Maße des Ambo sind für den Sturm des Genius nicht gestreckt worden...

Der Gegenstand der ganzen Darstellung ist das seelische Kommunizieren von Einzelnen mit Einzelnen, das Blick in Blick Hangen, das Einander Neigen, das Einander Gewahren und Voreinander Erschrecken, das Einander zu Begreifen Suchen, in Starren, in Verschmelzen, in Helfen und Leiten. Die den Gestus aufs kühnste und vielsagendste umschreibende zeichnerische Linie, von einer jugendlichen Gefügigkeit und stolzen Kindlichkeit ohnegleichen, ist der Träger des seelischen Ausdrucks. Sie ist jeder verwegenen Aufgabe, die sie sich stellt, gewachsen. Die malerische Auffassung behandelt den Reliefstil souverän, als Notstand zwingt ihm Verkürzungen und Halbperspektiven auf, Vorderansichten, Herausringendes aus dem Stein. Der unbedingte Ausdruck ist einziger Meister der Gestaltung. Er hält sich, wo er will, in den zartesten Maßen. Er entfaltet, wo er muß, ein Vermögen des Dramatischen, das an die allerletzten Grenzen geht und keinen Zweifel daran läßt, daß er das Recht der Menschenseele in ihrer tiefsten Not verwaltet, den nach Rettung ringenden Schrei seiner Schwäche vor der Wirklichkeit des Bösen: die *Realisierung des Christentums*, die allgemeine praktische Durchführung seiner Paradoxien als ganz normaler Gegebenheiten, fegt als Wirbel diese dichten Szenen, beugt die Rücken, dreht die Glieder um sich selber, höhlt die Mienen, reduziert das irdische Kleid auf knappe Hüllen und Kappen, schlichtet alles fort bis auf die Leidenschafts- und Leidenskurve der Geste, die den Ausdruck hält, und wittert die Antlitze zu Geistermasken aus, aus denen das Nennbare abgehagert ist und nur das Unnennbare raunt, Unsterblichkeit, Geheimnis, — Genie? Ein Wort sagt so wenig wie das andere. Jede Gestalt ist Träger des Erlösungskampfes.

.....

Um kein Werk der Erde ist diese verzehrende Luft gewoben, dicht aber loh, zart und hart, das unstateteste mit einer traumhaften Festigkeit zum ersten Male gestaltet, der stärkste Eindruck von einem frischen Medium im Schwunge als stärkster Ausdruck zurückgeworfen — die malerische Inspiration in der plastischen Tiefe gebrochen und mit fremden verzehrenden Lichtern über sie hinspielend, die Plastik auch mitten im Sterblichkeit der Krise immer noch den Primat der Bildsetzung behauptend — wer glaubt ein solches Werk kunstgeschichtlich erklären zu können? Wer kann glauben, Geschichte von allen Seiten her genug aufgenommen und durchschaut zu haben, um der einzigen Erklärung, die sie zu berühren vermag, zu genügen, der geschichtlichen? Alles was diese Betrachtung an Jahrtausendstoff, Lokalstoff, Weltbeziehung gesammelt und verknüpft hat, um das Auftauchen dieser vorgangslosen Schöpfung aus ihrem Boden über den Zufall zu erheben und als organisch begreifen zu lehren, — wie versagt es immer noch vor der Tiefe des abgründigen Geschichtsgehaltes dieser Bildnerschaft, an der nichts primitiv ist, als der Gegenstand, den ihre reife Erfahrung spiegelt? Die wohl als Anfang einer neuen Summa erscheinen kann, aber nur darum, weil sie alle Faktoren ihres Erlebnisses zur Summa unter ihren Fuß zusammenrafft?“¹²⁰

6. Offene Fragen

Sie bedeuten stets neue Aufgaben für die zukünftige Forschung, für die Interpretation des Werkes. Um unserer Arbeit Grenzen zu legen, mußten wir noch immer auf die systematische, alle Fragen umfassende Analyse der Kanzel verzichten. Erst tiefgreifende ikonographische Untersuchungen der einzelnen Bildthemen und Bildmotive der Kanzel würden uns ein noch klareres Bild über das Verhältnis zwischen traditionellen und neuen Elementen schaffen, zwischen der Überlieferung und Giovannis Schöpferkraft. Dazu fehlt uns aber bei weitem die tiefere und weitgehendere Erforschung der Pisaner Malerei, insbesondere die der Buchmalerei, und nicht zuletzt der Bildhauerei mit allen ihren Verzweigungen. Zur Analyse des plastischen Stiles des Werkes, überhaupt des Wesens des Plastischen bei Giovanni Pisano führt allein die Auseinandersetzung mit der ursprünglichen Farbigkeit. Hinzu kommen noch Probleme verschiedener Art, u. a. der Genesis der Kanzel selbst und auch aller ihrer Bestandteile, des Bildaufbaus, des Raumbildens, der Formensprache und Gestaltung, kurz: alle architektonische, bildhauerische und malerische Fragen ihrer künstlerischen Gestaltung in genetischen und systematischen Analysen. Erst danach könnte man versuchen, eine wahrhaft kunsthistorisch und theologisch gerechte Interpretation der Pisaner Domkanzel zu schreiben, die über die Formfragen und über den wörtlichen Bildsinn der einzelnen Komponenten weit hinausgreifen würde, um die »unsichtbare Bilderwelt« des ganzen Werkes in einer tieferen und reicheren Einheit zu erschließen.

¹ Bonaventura, *Collationes in Hexaameron*, Ed. Nyssen, 1964, 138 f.

² Siehe: H. Keller, *Giovanni Pisano*, 1942, 31 ff., und H. Bauer, *Kunst und Utopie*, 1965, 12 f.

³ P. Bacci, *La ricostruzione del Pergamo di Giovanni Pisano nel Duomo di Pisa*, o.J. (1926), siehe auch: H. Keller, op. cit. 44 ff. und P. Bacci, op. cit. 69. ff.

⁴ E. Rud, *Giorgio Vasari*, 1964, 25.

⁵ J. Burckhardt, *Der Cicerone*, o. J. 538 f.

⁶ Zum Problem der Rekonstruktion: Bacci op. cit., ferner: V. Biagi, *Per la ricostruzione del Pergamo di Giovanni Pisano*, 1926; H. Bodmer, *The reconstruction of Giovanni Pisano's pulpit in the Cathedral of Pisa*, in: *Art in America* XV/1. Dez. 1926, 3 ff.

⁷ Bacci, op. cit. 68 f.

⁸ K. Frey, *Giorgio Vasari, Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architetti...*, 1911.

⁹ H. Keller, op. cit. 55.

¹⁰ W. Braunfels, *Zur Gestaltikonographie der Kanzeln des Nicola u. Giovanni Pisano*, in: *Das Münster*, 1949, 2. Jg. Heft 11/12. 321 ff.

¹¹ P. Stefanini, *Il significato simbolico del pergamo di Giovanni Pisano nella primaziale di Pisa*, in: *Fede e Arti*, III/11. Roma 1955, 326 ff.

¹² H. von Einem, *Das Stützengeschoß der Pisaner Domkanzel, Gedanken zum Alterswerk des Giovanni Pisano*, 1962.

¹³ H. von Einem, op. cit. 35.

¹⁴ W. Braunfels, op. cit. 323.

¹⁵ W. Messerer, *Das Relief im Mittelalter*, 1959, 123 ff.

¹⁶ Zum Problem der Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes im allgemeinen: Hans Sedlmayr, *Kunstwerk und Kunstgeschichte*, Hefte des kunsthistorischen Seminars der Universität München, 1956, 1/5.

¹⁷ Siehe: E. Carli, *Nicola Pisano*, 1953, Abb. 1. und P. Schubring, *Pisa*, 1902, Abb. 32, 33.

¹⁸ G. Swarzenski, *Nicola Pisano*, 1926, 9.

¹⁹ Zur christologischen Symbolik der Löwendarstellungen: H. Schade, *Dämonen u. Monstren*, 1962 und Alois Grillmeier, *Der Logos am Kreuz*, 1965, bes. Kap. 4. Theologische Symbolik des Kreuzes, 81 ff.

²⁰ S. Swarzenski, op. cit. 9. und H. von Einem, op. cit. 35: „Nicola Pisano hatte

an der Kanzel des Sieneser Domes den traditionellen Löwensäulen, die die Überwindung des Bösen symbolisieren, als Mittelstütze die Darstellungen der freien Künste und der Philosophie zugesellt. Durch diese Tat hatte er zum erstenmal das Sockelgeschloß über die bloß funktionelle Bedeutung hinausgehoben und ihm das Thema der Stellung des Menschen im göttlichen Heilswerk angeschlagen.“ — Vgl. dazu: unsere Deutung der Darstellungen der Mittelstütze der Pisaner Baptisteriumskanzel, o. S. 12 ff. und S. 27 f.

²¹ H. Schade, Dämonen und Monstren, 1962, Abb. 10.; J. Lauts, Carpaccio, 1962, Abb. 4.

²² Dionysius von Furna-Agrafa überliefert uns die Darstellung Daniels aus dem östlichen Vorstellungskreis ähnlich. — Er beschreibt Daniel auch einen großen Stein haltend und mit dem folgenden Spruch auf seiner Schriftrolle: „Den geistigen Berg, von dem gerissen wird ein Stein, Hab' früh ich dich genannt, o Mutter, Jungfrau rein.“ Maler-Handbuch, 1960, 128 f.

²³ Jacobus de Voragine, Die Legenda aurea, 1925, 934 f.

²⁴ Siehe zu Literaturgeschichte des Motivs: Vera Schneider, Gilgamesch und die drei Gerechten der Bibel, in: Antaios, Band VI, No 4, Nov. 1964, 355 ff.

²⁵ M. Eliade, Das Heilige und das Profane, 1957, bes. das Kap. Geschichte der Taufe, 77 ff.

²⁶ Hans Wentzel, Ad infantiam Christi, in: Das Werk des Künstlers, Festschrift H. Schrade, 1960, 134 ff.

²⁷ Legenda aurea, op. cit. 680.

²⁸ Vgl. die folg. Samson-Darstellungen: An der Kanzel in Santa Maria in Valle Porclaneta, Magliano de' Marsi (um 1150); Marmorplatte mit Samsons Löwenkampf (um 1220), Museo Civico Lucca, in H. Decker, Italia romanica, 1958, Abb. 208 u. 52.; Löwenkampf Samsons zwischen Fortitudo und Iustitia, Nikolaus von Verdun, Altartafel, Klosterneuburg bei Wien, 1181, in: F. Röhrig, Der Verduner Altar, 1955.

²⁹ S. Anm. 60.

³⁰ Vgl. Swarzenski, op. cit. Abb. 125 und E. Carli, op. cit. Abb. 12.

³¹ Siehe: H. von Einem, op. cit. 27., und Nicco-Fasola, op. cit. 91. (Die Herkules-Darstellungen an der Fassade der Kirche S. Marco zu Venedig haben mit Tugend-Darstellungen nichts zu tun, die Kardinaltugenden sind in der mittleren Portalnische auf der 2. Archivolte — Stirnseite — als allegorische Frauengestalten dargestellt.)

³² Zur tropologischen Deutung Johannes des Täufers: Legenda aurea, op. cit. 657.

³³ Vgl. das Lehrbild der Taufe, W. von den Steinen, Homo caelestis, I-II, 1965, 156, Abb. 164.

³⁴ Swarzenski, op. cit. Abb. 118, 119 u. 14.

³⁵ Soviel hier noch hypothetisch bleibt, unsere neue Deutung des Kanzelprogramms, besonders einiger der Figuren an der Arkadenzone und der Darstellungen des Stützensgeschosses in Bezug auf die Taufe und Erlösung scheint sich zu bestätigen.

³⁶ Swarzenski, op. cit. 15.

³⁷ Siehe: E. Carli, Il pulpito di Siena, 1943. Abb. 1-100.

³⁸ Hans Sedlmayr, Die Entstehung der Kathedrale, 1950, 422.

³⁹ Vgl. M. Weinberger, Arnolfo und die Ehrenstatue Karls von Anjou, Festschrift Theodor Müller, 1965, 63 ff.

⁴⁰ Vgl. die Reliefkompositionen in der neuen Rekonstruktion in Beziehung zu den Eckfiguren.

⁴¹ Die neueste Arbeit über die Kanzel läßt diese Probleme vollkommen unbeachtet, s. Max Seidel, Giovanni Pisano: il Pulpito di Pistoia, 1965. Ed. Sadea/Sansoni.

⁴² Zur Typologie der Stützfigur Giovanni als Homo terrenus (Adam): Lodi (Milano) Duomo San Bassiano; Piacenza, S. Antonio, in: H. Decker, Italia romanica, 1958, Abb.

21, 22; R. Hamann, *Deutsche und französische Kunst im Mittelalter*, 1923, Abb. 115, ferner: die Adam-Figur Giovannis selbst an der Domfassade zu Massa Marittima, E. Carli, *Sculture del Duomo di Siena*, 1941, Fig. 107.

⁴³ Die Adler-Pult der Pistoieser Kanzel Giovannis befindet sich im Metropolitan Museum, New York. Siehe: Abb. 2., das Lesepult für die Episteln mit der Darstellung „Corpus Christi“ in den Staatlichen Museen zu Berlin, Abb. 3.

⁴⁴ H. Keller, op. cit. 62.

⁴⁵ Vgl. die Kanzel im Dom San Cristofano zu Barga (1233), H. Decker, *Italia romana*, 1958, Abb. 53.

⁴⁶ H. Keller, op. cit. 33.

⁴⁷ Durch eine briefliche Mitteilung des Metropolitan Museum of Art vom 1. Okt. 1963. Ich wollte die beiden Engelgruppen von hinten photographieren lassen, um von ihren Rückenfeilern ein klares Bild zu bekommen. Da es nicht mehr möglich war, schickte mir Mrs. Nada Saporiti eine neue Gesamtaufnahme aller vorhandenen Fragmente des Museums, auf der ich den Tetramorph Giovannis 'entdeckt' habe. Ich danke an dieser Stelle Mrs. Saporiti für ihren wertvollen Hinweis nochmals ausdrücklich.

⁴⁸ Siehe: H. Keller, op. cit. 62. u. J. A. Jungmann, *Missarum Sollemnia*, 1958, 137 ff. und 501 ff.

⁴⁹ W. R. Valentiner, *Werke um Giovanni Pisano in Amerika*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, NF XXXI, 1920, 111-114.

⁵⁰ H. Bodmer, siehe Anm. 6.

⁵¹ Franziska Fried, *Zwei Engelgruppen von Giovannis Domkanzel in Pisa*, in: J. Strzygowski *Festschrift*, 1932, 54 ff.

⁵² G. Delogu, *Italianische Bildhauerei*, 1942, (Anthologie).

⁵³ Siehe: G. Swarzenski, *Nicola Pisano*, 1926, 35.

⁵⁴ Vgl. Abb. 2-3.

⁵⁵ S.: G. Swarzenski, op. cit. 61 ff.

⁵⁶ H. Keller, op. cit. 55.

⁵⁷ M. Hélin, *Un texte inédit sur l'iconographie des sibylles*, in: *Revue belge de philologie et d'histoire*, 15, 1936, 349 ff.

⁵⁸ S. Anm. 57.

⁵⁹ H. von Einem, op. cit. 26 f.

⁶⁰ Augustinus, *De civitate Dei*, *Der Gottesstaat*, Ed. Otto Müller, 1951-1953, I-III. 18. Buch, 19. Kap. Bd. III, 181.

⁶¹ S. Anm. 28.

⁶² Bonaventura, op. cit. 455.

⁶³ H. Keller, op. cit. 51.

⁶⁴ H. von Einem, op. cit. 27, — vgl. Abb. 28-30.

⁶⁵ W. Braunfels, op. cit. 322.

⁶⁶ Dionysius v. Furna-Agrafa, op. cit. 180.

⁶⁷ W. Braunfels, op. cit. 324.

⁶⁸ Bacci, op. cit. 68 f.

⁶⁹ W. Braunfels, op. cit. 338.

⁷⁰ P. Sanpaolesi, *Il duomo di Pisa*, 1965, (7), Abb. 28.

⁷¹ H. von Einem, op. cit. 12-34.

⁷² Vgl. dazu: E. Guldán, *Eva und Maria, Eine Antithese als Bildmotiv*, 1966, 39 ff.

⁷³ H. von Einem, op. cit. 22 f. Abb. 20-21.

⁷⁴ H. Rahner, *Maria und die Kirche*, 1962, 16. ff.

⁷⁵ H. Rahner, op. cit. 50.

⁷⁶ Bonaventura, op. cit. 282 ff.

⁷⁷ Bacci, op. cit. 77 f.

⁷⁸ H. von Einem, op. cit. 32. Anm. 109.

- ⁷⁹ Vgl. auch: die Kanzel in der Kirche S. Cristofano zu Barga, unter der Geburt Christi sind gleich zwei Adler mit ausgebreiteten Schwingen dargestellt; in San Miniato al Monte zu Florenz, im Inneren der Kirche, im mittleren Bogenfeld: zwei Adler neben den acht apokalyptischen Leuchtern.
- ⁸⁰ Bonaventura, op. cit. 153 f. und 161.
- ⁸¹ Bonaventura, op. cit. 415 und 427.
- ⁸² Bonaventura, op. cit. 121 ff.
- ⁸³ Augustinus, *Der Gottesstaat*, op. cit. III, 1953, 146.
- ⁸⁴ Bonaventura, op. cit. 444.
- ⁸⁵ A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, IV, 1906, 228.
- ⁸⁶ H. Keller, op. cit. 48.
- ⁸⁷ A. Niccolai, *Per la ricostruzione del Pergamo di Giovanni Pisano*, 1926, 92 ff.
- ⁸⁸ R. Dan Wallace, *L' influence de la France gothique sur... Nicola et Giovanni Pisano*, etc. 1953, 117.
- ⁸⁹ H. von Einem, op. cit. 37. (S. auch Kap. VI. 37-44.)
- ⁹⁰ H. von Einem, op. cit. 38.
- ⁹¹ H. von Einem, op. cit. 41.
- ⁹² G. Vitzthum — W. F. Volbach, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien*, Hb. d. Kwsch., 1924, Abb. 192.
- ⁹³ W. Braunfels, op. cit. 348.
- ⁹⁴ Bonaventura, op. cit. 739.
- ⁹⁵ Hans Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, 1950, 458 f.
- ⁹⁶ Bonaventura, op. cit. 735, 737.
- ⁹⁷ Methodios von Philippi, *Symposion* 8, GCS Methodios, 86 f., cit. n. Hugo Rahner, *Himmelfahrt der Kirche*, 1961, u. H. R., *Mater Ecclesia*, 117.
- ⁹⁸ H. Rahner, *Maria und die Kirche*, 1962, 145 f.
- ⁹⁹ *Legenda aurea*, op. cit. 985.
- ¹⁰⁰ J. A. Jungmann, *Liturgie und Kirchenkunst*, Antrittsrede am 14. Nov. 1953. Leopold-Franzens Univ. Innsbruck; s. auch: *Missarum sollemnia*, I-II, 1958, bes. Kap. „Die Messe im Zeitalter der Gotik.“
- ¹⁰¹ In ihrer ursprünglichen Gestalt umfaßt die Vorbereitung (*Praeparatio ad missam*) drei Psalmen: Ps 83 (*Qua dilecta...*), in dem der Pilger sein Verlangen ausspricht nach dem fernen Tempel, hinter dem wohl wieder (nach Jo 2, 19) die Gestalt Christi aufleuchtet; Ps 84 (*Benedixisti...*), der Adventpsalm, der Gottes Gnade preist und seine weitere Huld erbittet; zu diesen beiden der Situation vortrefflich entsprechenden Psalmen ist noch Ps 85 (*Inclina...*) hinzugekommen, der in allgemeiner Form um Gottes Hilfe ruft. (J. A. Jungmann). S. Anm. 100.
- ¹⁰² H. Keller, op. cit. 44.
- ¹⁰³ J. A. Jungmann, *Wortgottesdienst*, 1965 IV, V, VI. 54 ff.
- ¹⁰⁴ Hans Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, 1950, 289.
- ¹⁰⁵ Karl Schwarzenberger, *Adler und Drache der Weltherrschaftsgedanke*, 1958, 194 ff.
- ¹⁰⁶ Theo. Hetzer, *Erinnerungen an italienische Architektur*, 1950, 71.
- ¹⁰⁷ H. Kuhn, *Dichtung und Welt im Mittelalter*, 1959, s. bes. Kap. „Künstlerische Form des Mittelalters“, ferner: W. Gross, *Abendländische Architektur um 1300*, 1948, 289 ff.
- ¹⁰⁸ W. Braunfels, *Meisterwerke der europäischen Plastik*, 1958, 134, Abb. 90-91.
- ¹⁰⁹ W. Messerer, *Das Relief im Mittelalter*, 1959, 126 ff.
- ¹¹⁰ R. Roncioni, siehe Anm. 3.
- ¹¹¹ H. Keller, op. cit. 68.

¹¹² Augustinus, *De civitate Dei*, op. cit. 420 f.

¹¹³ Marcel Aubert, *Hochgotik*, 1963.

¹¹⁴ Hans Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, 1950, 24 f.

¹¹⁵ Zit. nach M. Gradmann, *Thomas von Aquin*, 1935. S. auch: F. J. Kovách, *Die Ästhetik des Thomas von Aquin*, 1961, (bes. über die Farbenlehre des Aquinaten).

¹¹⁶ Bonaventura, op. cit. 232.

¹¹⁷ Im allg. zum Problem der Farbe: Theo. Hetzer, *Giotto*, Frankfurt a. M. 1960, 146 ff.

¹¹⁸ H. Keller, op. cit. 68 f.

¹¹⁹ W. Braunfels, *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*, 1953, 232 f. — S. besonders die Dokumente zur kommunalen Baupflege, die Quellen und Schrifttum zur mittelalterlichen Stadtbaukunst.

¹²⁰ R. Borchardt, *Pisa*, 1948, 62 ff.

- Ancona, P. D', Le rappresentazioni allegoriche delle Arti Liberali nel medio evo e nel rinascimento. In: *Arte*, 5, 1902, 211 ff.
- , Una festa artistica all'Istituto tedesco di storia dell'arte in Firenze. In: *Arte*, 10. 1907, 455 ff.
- Assunto, R. *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Köln 1963, mit ausführlicher Bibliographie.
- Bacci, P. Il camposanto di Pisa non é di Giovanni di Niccoló Pisano, Pisa, 1918; s. auch in: *Dedalo* I., 1920, 311 ff.
- , La ricostruzione del Pergamo di Giovanni Pisano nel Duomo di Pisa, Milano-Roma, o. J. (1926), mit Literaturhinweisen.
- , Due capitoli inedita della vita di Giovanni Pisano. In: *Arte* 4, 1941-1942, 98-106, 185-192, 268-277, 329-340.
- , Documenti e commenti per la storia dell'arte, Firenze 1944.
- Baldinucci, F. Giovanni Pisano scultore e architetto. In: *Notizie* I., 97 (1767) und *Notizie* I. 71 (1768).
- Balogh, J. Etudes sur la collection des sculptures anciennes du Musée d. B.-Arts, III. In: *Acta Historiae Artium* 1, 1953, 71-114., bes. 90 ff.
- Bandmann, G. *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin, 1951.
- Bauer, Hermann, *Kunst und Utopie*, Berlin, 1965.
- Baumgart, F. *Geschichte der abendländischen Plastik von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Köln 1957, mit allg. Literaturhinweisen zu der Epoche der Pisani.
- Becherucci, L. An exhibition of Pisan Trecento sculpture. In: *Burl. Mag.* 89, 1947, 68 ff.
- Bertaux, E. *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris 1904.
- , La sculpture du XIV^e siècle en Italie et en Espagne. In: *Histoire de l'art*, Bd. II. 2. T. 7. Kap., Paris 1906.
- Berti, L. Maniera di Giovanni Pisano. In: *Boll. d'Arte* 37, 1952, 260 f.
- Biagi, V. Per la ricostruzione del Pergamo di Giovanni Pisano, Pisa 1926.
- Bianchi, L. La fontana di Perugia e il suo architetto. In: *Atti de V. Convegno Naz. di Storia dell'Architettura*, Perugia 23, sett. 1948, Firenze 1957, 505 ff.
- Biehl, W. R. *Die toskanische Plastik der frühen und hohen Mittelalters*, Leipzig 1926.

- Bode, W. von, *Die italienisch Plastik*, Berlin 1893.
- Bodmer, H. The reconstruction of Giovanni Pisanos pulpit in the chatedral of Pisa. In: *Art in Amerika* 15, 1926, 3 ff.
- , Die skulptierten romanischen Kanzeln in der Toskana. In: *Belvedere* 12, 1928, 3 ff.
- Borchardt, R. Pisa und seine Landschaft. In: *Atlantis* 6, 1934, 28 ff.
- , Pisa. Ein Versuch, Frankfurt a. M. 1948.
- , Die Freiplastik des Giovanni Pisano. In: *Das Kunstwerk* VI, 1952, 32.
- Brach, A. Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des XIII. Jahrhunderts in Siena, Straßburg 1904.
- Brandi, C. Disegni inediti di Domenico Beccafumi. In: *Arte* 27, 1933-1934. 350 ff.
- Braunfels, W. Zur Gestalt-Ikonographie der Kanzeln des Nicola und Giovanni Pisano. In: *Das Münster* II, 1948-49, 321 ff.
- , Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana, Berlin 1953, s. Literaturhinweise, Dokumente und lit. Quellen.
- Brinckmann, A. E. Plastik und Raum als Grundformen künstlerischer Gestaltung, 1922.
- Burckhardt, J. *Der Cicerone*, Basel 1855.
- Bush-Braun, A. Giotto: two problems in the origins of his style. In: *Bull.* 34, 1952, 42 ff.
- Carli, E. Per lo stile tardo di Giovanni Pisano. In: *Arte* 39, 1936, 141 ff.
- , Una leonessa di Marmo. In: *Critica d'Arte* II, 1937, 170 ff.
- , *Sculture del Duomo di Siena*, Turin 1941.
- , *Il pulpito di Siena*, Bergamo 1943, s. Bibliographie.
- , Archivista e critica d'Arte. In: *Emporium* 99, 1944, 51 ff.
- , Per un „maestro dei Tabernacoli“. In: *Belle Arti* I, 2, 1946-47, 102 ff.
- , La mostra della antica scultura pisana a Pisa. In: *Emporium* 105, 1947, 46 ff.
- , Il nuovo Museo Nazionale di Pisa. In: *Emporium* III, 1950, 99 ff.
- , Chefs-d'oeuvre de la sculpture du moyen-âge. In: *Amour de l'Art* 46-48, 1950, 35 ff.
- , Nicola Pisano, Milano-Firenze 1953.
- , La scultura lignea italiana dal XII. al XVI. secolo, 1961, (Paris 1963).
- Cavalcaselle-Crowe, *History of Painting in Italy*, Bd. I. London 1864.
- Cellini, P. La „facciata semplice“ del Duomo di Siena. In: *Proporzioni* II, 1948, 55 ff.
- , Della fontana maggiore di Perugia. In: *Paragone* 15, 1951, 17 ff.
- Cicognara, L. *Storia della scultura*, Prato 1823-24.
- Colasanti, A. *L'arte bizantina in Italia*, Milano 1913.
- Contucci, P. *Sculture di Giovanni da Pisa nel pergamo della chiesa di San Andrea in Pistoia*, Pistoia 1843.
- Dami, L. *Legni policromi di Siena*. In: *Dedalo*, 1922.
- Davidsohn, R. Giovanni Pisano in Siena im Jahre 1314. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft* XXX, 1907, 103 f.
- Delogu, G. *Italianische Bildhauerei*, Zürich 1942.
- Dobbert, E. *Über den Styl Niccoló Pisanos und dessen Ursprung*, München 1873.
- , Die Pisani. In: *Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit*, Leipzig 1877.
- Dvorak, M. *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München 1924.
- , *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*, 1-2, München 1927.

- Einem, H. von, Das Stützengeschoß der Pisaner Domkanzel, Gedanken zum Alterswerk des Giovanni Pisano, Köln-Opladen 1962. S. die Anmerkungen mit Literaturangaben.
- Fabriczy, C. von, Kritisches Verzeichnis toskanischer Holz- und Tonstatuen. In: Jahrbuch der kl. Kunstsammlungen, Wien 1909.
- Fasola, G. Nicco-, La fontana di Arnolfo. In: *Commentarii* II, 1951, 98 ff.
- , Gli inizi della Fontana di Perugia. In: *Studi medievali* XVII. 1951, 124 ff.
- , La fontana di Perugia, Roma 1951.
- , Nicola Pisano, Roma 1941., s. Literatur.
- Fiocco, G. Giotto e Arnolfo. In: *Revista d'Arte* 1937, 221 ff.
- Foville, J. de, Pise et Lucques, Paris o. J.
- Forster, E. Geschichte der italienischen Kunst, Leipzig 1869.
- Francovich, G. de, L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso. In: *Kunstgesch. Jahrbuch d. Bibl. Hertziana* II, 1938, 227 ff.
- , Studi recenti sulla scultura gotica toscana Giovanni Pisano. In: „*Le arti*“ 4, 1941-42, 195 ff.
- Freeman, L. F. Italian Sculpture of the Renaissance, New York 1927.
- Freund, L. Studien zur Bildgeschichte der Sibyllen in der neueren Kunst, Hamburg 1936 (Diss.).
- Frey, D. Gotik und Renaissance, Augsburg 1929.
- Fried, F. Zwei Engelgruppen von Giovanni Domkanzel in Pisa. In: J. Strzygowski-Festschrift, Klagenfurt 1932, 54 ff.
- Fry, R. A reconstructed Annunciation (Giovanni Pisano). In: *The Burlington Magazine* XL, 1922, 54.
- Gass, K. E. Pisaner Tagebuch, Heidelberg-Darmstadt 1961.
- Gnudi, G. Nicola, Arnolfo, Lapo. Firenze 1948.
- Golzio, V. Le Duecento et le Trecento. In: *L'amour de l'Art*, 1935, 151 ff.
- Gosebruch, M. Giotto und die Entwicklung des neuzeitlichen Kunstbewußtseins. Köln 1962, 87 ff.
- Gradmann, E. Gedanken zur Plastik. In: Festschrift Hans Sedlmayr, München 1962, 80 ff.
- Gravenkamp, C. Die Antike in der gotischen Statuarik des 13. Jhs. In: *Die Kunst* 81, 1939-40, 121 ff.
- Gross, W. Die Abendländische Architektur um 1300, Stuttgart 1948.
- Hélin, M. Un texte inédit sur l'iconographie des sibylles. In: *Revue belge de philologie et d'histoire* 15, 1936, 349 ff.
- Hetzer, Th. Giotto, Frankfurt a. M. 1960².
- Heykamf, M. Plastische Landschaft. In: *Die Kunst* 75, 1936, 92 ff.
- Jantzen, H. Giotto und der gotische Stil, 1937. In: *Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze*, Berlin 1951, 35 ff.
- Julian, R. L'Éveil de la sculpture italienne, Paris 1945.
- Justi, L. Giovanni Pisano und die toskanische Skulpturen des XIV Jhs. im Berliner Museum. In: *Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen*, 1903, 24, 247 ff.
- , Giovanni Pisano. In: *Im Dienste der Kunst*, Breslau 1936, 37 ff.
- Keller, H. Die Bauplastik des Sieneser Domes. Studien zu Giovanni Pisano und seiner künstlerischen Nachfolge. In: *Kunstgesch. Jahrbuch d. Bibl. Hertziana* I, 1937, 139 ff.
- , Giovanni Pisano, Wien 1942. S. Anmerkungen mit Literaturangaben.
- , Neues aus der Toskana. In: *Kunstchronik* VI, 1953, 1 ff.

- Kleiminger, W. Figur und Raum — zur Wesensbestimmung der deutschen Plastik des 13. Jahrhunderts, Kiel 1948.
- Klotz, H. Ein Bildwerk aus der Hütte des Giovanni Pisano. In: Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 7. 1965, 2.
- Kováč, F. J. Die Ästhetik des Thomas von Aquin, Eine genetische und systematische Analyse, Berlin 1961.
- Krönig, W. Toskana und Apulien. Beiträge zum Problemkreis der Herkunft des Nicola Pisano. In: Zschr. f. Kg. 16, 1953, 101 ff.
- Lavagnino, E. Storia dell'arte medioevale italiana. Torino 1936.
- Lelarge-Desar, P. Notes et documents: Giovanni Pisano et la cathédrale de Pise. In: Revue de l'art ancien et moderne. XXXII, 1912, 463 ff.
- Marangoni, M. Giovanni Pisano e Tino di Camaino. In: Arti 4, 1941-42. 351 ff.
- , Omaggio a Giovanni Pisano, Urbino 1943.
- Marchese, P. V. Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani, 1-2, Bologna 1878.
- Marle, H. von, L'Annonciation dans la sculpture monumentale de Pise et de Sienne. In: Revue de l'art 1, 1934, I, 111 ff. und 1935 I, 88 ff.
- Mayer, A. L. Mittelalterliche Plastik in Italien, München 1923.
- Messerer, W. Das Relief im Mittelalter, Berlin 1959. Bes. 6. Kap. Italienische Reliefs im 12. und 13. Jahrhunderts, 105 ff.
- , Einige Darstellungsprinzipien der Kunst im Mittelalter. In: Dt. Vierteljahresschrift f. Lit.wiss. und Geistesgesch. 1962.
- Morrone, A. da, Pisa illustrata nelle arti del disegno, Livorno 1812.
- Nicco, G. Accenti del gotico. In: Arte 32, 1929, 239 ff.
- Niccolai, A. Per la ricostruzione del Pergamo di Giovanni Pisano, Pisa 1926.
- Olsen, H. Italian paintings and sculpture in Denmark, Kopenhagen 1961. (Pl. CXVII. Giovanni Pisano.)
- Paatz, W. Die gotische Kirche S. Trinità in Florenz. Ihre entwicklungsgeschichtliche Bedeutung und ihre Erbauer. In: Goldschmidt-Festschrift, Berlin 1935, 113 ff.
- , Italien und die künstlerische Bewegung der Gotik und Renaissance. In: Röm. Jahrb. f. Kunstgeschichte, V., 1941, 165 ff.
- , Von den Gattungen und vom Sinn der gotischen Rundfigur, Heidelberg 1950. (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Kl. Jg. 1951, 3. Abh.)
- Paccagnini, G. Note sullo stile tardo di Giovanni Pisano. In: Belle Arti I, 1946-1947, 246 ff.
- Panofsky, E. Grabplastik, Köln 1964.
- Papini, R. La collezione di sculture del Campo Santo di Pisa. In: Bollettino d'Arte 9, 1915, 169 f.
- , Pro-memoria sulla classicità di Giovanni Pisano. In: Miscellanea di storia dell'arte in onore di J. B. Supino. Firenze 1933, 113 ff.
- Pincherle, A. Gli Oracoli Sibillini giudaici, Roma 1922.
- Planiscig, L. Studi sulla scultura Veneziana del Trecento. In: Arte 14, 1911, 320 ff.
- Pope-Hennessy, J. Italian Gothic Sculpture, London 1955.
- , Giovanni Pisano. In: Enciclopedia universale dell'Arte, Venezia-Roma 1958, IV, 239-246. S. Bibliographie.
- Popp, A. E. Niccolò und Giovanni Pisano, 1922.

- Procacci, U. Ignote sculture lignea nel Pisano. In: *Miscellanea di storia dell'arte in onore di J. B. Supino*, Firenze 1933, 233 ff.
- Ragghianti, C. R. Scultura lignea senese. In: *Critica d'Arte* VIII, 1949-1950, 480 ff.
- Rossi, A. Le sibille nelle arti figurative italiane. In: *Arte* 18, 1915, 272 ff.
- Rudrauf, L. The Annunciation. A study of a plastic theme and its variations in painting and sculpture. In: *Journal of Aesthetics* VII, 1948-1949, 325 ff.
- Russoli, F. Una scultura inedita di Giovanni Pisano. In: *Belle Arti* I, 1946-1947, 55 ff.
- Salmi, M. Un monumento della scultura pisana a Barcelona. In: *Miscellanea... di onore di J. B. Supino*, Firenze 1933, 125 ff.
- Sanpaolesi, P. Il Duomo di Pisa, Firenze 1965.
- Sedlmayr, H. Die Entstehung der Kathedrale, Zürich 1950. Bes. Kap. Italien und die Kathedrale, 451 ff.
- Seidel, M. Giovanni Pisano: Il pulpito di Pistoia, Firenze 1965.
- Serra, L. La mostra dell'antica arte italiana a Parigi. In: *Bollettino d'arte*. 29, 1935, 30 ff.
- Simson, O. G. von, Wirkungen des christlichen Platonismus auf die Entstehung der Gotik. In: *Humanismus, Mystik und Kunst*, Leiden-Köln 1953.
- Stefanini, P. Il significato simbolico del Pergamo di Giovanni Pisano nella Primaziale di Pisa. In: *Fede e Arti*, III, 11. Roma, 1955, 326 ff.
- Steinen, W. von den, Homo caelestis I-II, Bern 1965.
- Sulzberger, S. Claus Sluter et l'Italie. In: *B. Cl. B. Arts Acad. Belgique*, 34, 1952, 90 ff.
- Supino, J. B. Il pergamo di Giovanni Pisano nel duomo di Pisa. In: *Arch. stor. dell'arte* 1892, 65 ff.
- Il pulpito di Giovanni Pisano nel museo civico di Pisa. In: *Arte e storia*, 1894, 107 f.
- Swarzenski, G. Neuere Literatur über Giovanni Pisano. In: *Kunstgeschichtliche Anzeigen*, 1905, 32 ff.
- , Niccolò Pisano, Frankfurt a. M. 1926.
- , An early Tuscan sculpture. In: *Bull. of the Mus. fine arts*, Boston 46, 1948, 2 ff.
- Schmarsow, A. Italienische Kunst im Zeitalter Dantes, Augsburg 1928.
- Schubring, P. Pisa, Leipzig 1902.
- Tanfani, L. Sulla ricomposizione del pulpito di Giovanni Pisano. Rapporto della commissione del consiglio Municipale di Pisa, Pisa 1873.
- Thieme-Becker, XXVII, Leipzig 1933, 99-101, Literatur zur Kunst Giovanni Pisanos von W. Stechow.
- Toesca, P. Il Trecento, 1951, 219 ff.
- Tolaini, E. Su alcune statue dell'Oratorio di S. Maria della Spina. In: *Belle Arti* I, 1946-47, 39 ff.
- , Aggiunta al catalogo di un seguace di Giovanni Pisano. In: *Arte figurativa* III, 1947, 118 ff.
- Valentiner, W. R. Werke um Giovanni Pisano in Amerika. In: *Zeitschrift für bildende Kunst*, N. F. XXXI, 1920, 111 ff.
- , Observations on Sienese and Pisan Sculpture. In: *Art Bulletin* IX, 1927.
- , The simile in sculptural composition. In: *Art Quarterly*, 10, 1942, 263 ff.
- , The master of the tomb of Philippe de Courtenay in Assisi. In: *Art Quarterly*, 14, 1951, 3 ff.

- Venturi, A. La scuola di Nicola d'Apulia. Impressioni e note. In: *Arte* 7, 1904, 1 ff.
- , Storia dell'arte italiana, Bd. III, u. IV, 1903 und 1905.
- , Le arte figurative al tempo di Dante. In: *Arte* 24, 1921, 230 ff.
- , Giovanni Pisano e le Lupe-doccioni del Palazzo Publico di Siena, In: *Arte* 26, 1923, 187 ff.
- , Giovanni Pisano, Bologna 1928, (s. Literaturverzeichnis).
- Vitzthum-Volbach, Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien, Hb. der Kunstwissenschaft, Berlin 1924.
- Vöge, W. Die mittelalterliche Bildwerke in Berliner Museen, Berlin o. J.
- , Der Provençalische Einfluß in Italien, Rep. f. Kw. XXV, 409 ff.
- , Bildhauer des Mittelalters, Gesammelte Studien, Berlin 1958.
- Wallace, R. D. L'influence de la France gotique sur deux des précurseurs de la renaissance italienne: Nic. et Giov. Pisano, Genf 1953.
- Weinberger, M. Remarks on the technique of the masters workshop. In: *Burlington Magazine* LXX, 1937, 54 ff.
- , Arnolfo und die Ehrenstatue Karls von Anjou. In: *Studien zur Geschichte der europäischen Plastik*, Festschrift Theo. Müller, München 1965.
- Weise, G. Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien, Halle a. d. Saale 1939.
- , L'arte tedesca contemporanea a Nicola e Giovanni Pisano. In: *Arte* 45, 1942, 107 ff.
- Ybl, E. Die zwei älteren Pisani und Brunelleschi. In: *Phoebus* I, 1946.
- Zauner, F. P. Die Kanzeln Toskanas aus der romanischen Stilperiode, München (Diss.) 1915.

Abbildungen

1. Die Pisaner Domkanzel: die Rekonstruktion P. Baccis von 1926. (Photo: Alinari, Firenze.)
2. Evangelienlesepult der San-Andrea-Kanzel zu Pistoia. Metropolitan Museum of Art, New York. (Photo: Metropolitan Museum, N. Y.)
3. Epistellesepult der San-Andrea-Kanzel zu Pistoia. Berlin, Staatliche Museen, Skulpturenabteilung. (Photo: Staatl. Museen, Berlin.)
4. Evangelienlesepult der Pisaner Domkanzel. (Abb. nach P. Bacci.)
5. Epistellesepult der Pisaner Domkanzel. Heute: im Chor des Domes. (Abb. nach P. Bacci.)
6. Drei Evangelistensymbole. Eckpfeiler der Brüstung von der Pisaner Domkanzel. Metropolitan Museum of Art, New York. (Photo: Metropolitan Museum, N. Y.)
7. Posaunende Engel (l). Eckpfeiler der Brüstung von der Pisaner Domkanzel. Metropolitan Museum of Art, New York. (Photo: Metropolitan Museum, N. Y.)
8. Posaunende Engel (r). Eckpfeiler der Brüstung von der Pisaner Domkanzel. Metropolitan Museum of Art, New York. (Photo: Metropolitan Museum, N. Y.)

Pläne

(9 Schemata, ausgebreitet, nicht maßstabgerecht.)

- I/A Die Pisaner Baptisteriumskanzel. Vollendet: 1260. Zerstört und wieder aufgebaut: ? Heutiger Zustand.
- I/B Die Pisaner Baptisteriumskanzel: Rekonstruktionsplan von I/A.
- II/A Die Sieneser Domkanzel. Vollendet: 1268. Umbau: 1543. Heutiger Zustand.
- II/B Die Sieneser Domkanzel: Rekonstruktionsplan von II/A.
- III/A Die Pistoieser San-Andrea-Kanzel. Vollendet: 1301. Umbau: ? Heutiger Zustand.
- III/B Die Pistoieser San-Andrea-Kanzel: Rekonstruktionsplan von III/A.
- IV/A Die Pisaner Domkanzel, 1302-1311. Nach 1595 zerlegt und abgetragen. Wiederaufbau 1926. Heutiger Zustand: die Rekonstruktion P. Baccis.
- IV/B Die Pisaner Domkanzel: Neuer Rekonstruktionsplan von IV/A.
- IV/C Die Pisaner Domkanzel: Grundriß von IV/B.

Zeichen auf den Plänen

- A = APOSTEL
- K = KÖNIG
- O = ORNAMENT
- P = PROPHET
- S = SIBYLLE



Abb. 1. Die Pisaner Domkanzel (1302-1311); die Rekonstruktion P. Baccis, 1926.



Abb. 2. Evangelienlesepult
S.-Andrea-Kanzel zu Pistoia



Abb. 3. Epistellesepult
S.-Andrea-Kanzel zu Pistoia



Abb. 4. Evangelienlesepult
Pisaner Domkanzel



Abb. 5. Epistellesepult
Pisaner Domkanzel



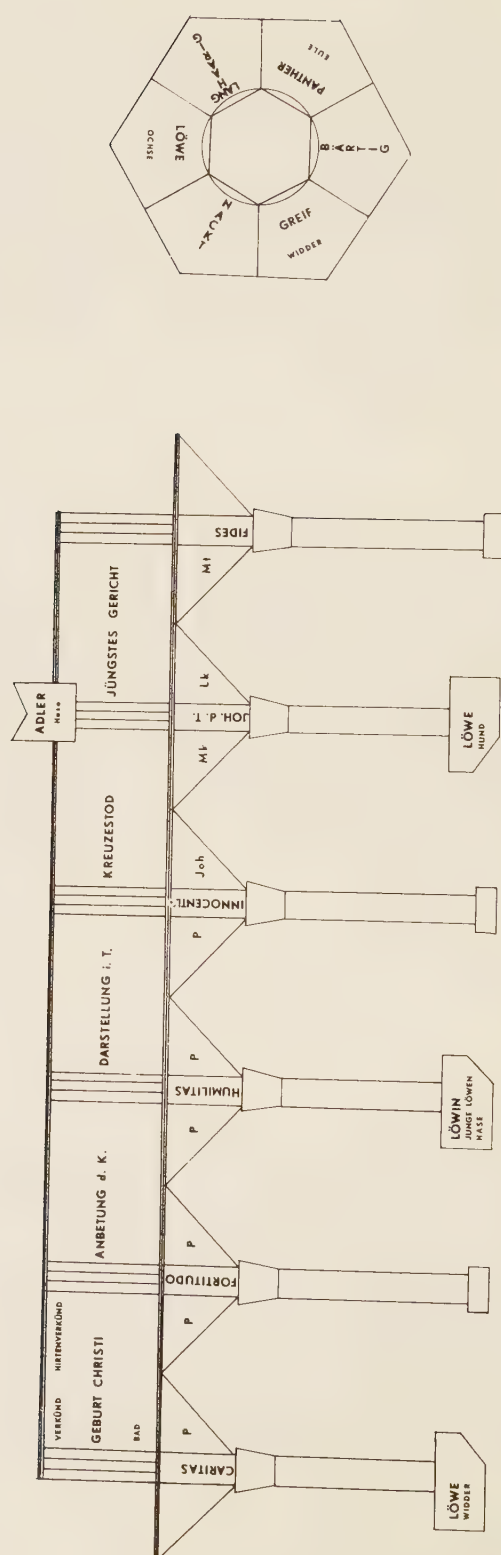
Abb. 6. Evangelistsensymbole
v. d. Pisaner Domkanzel



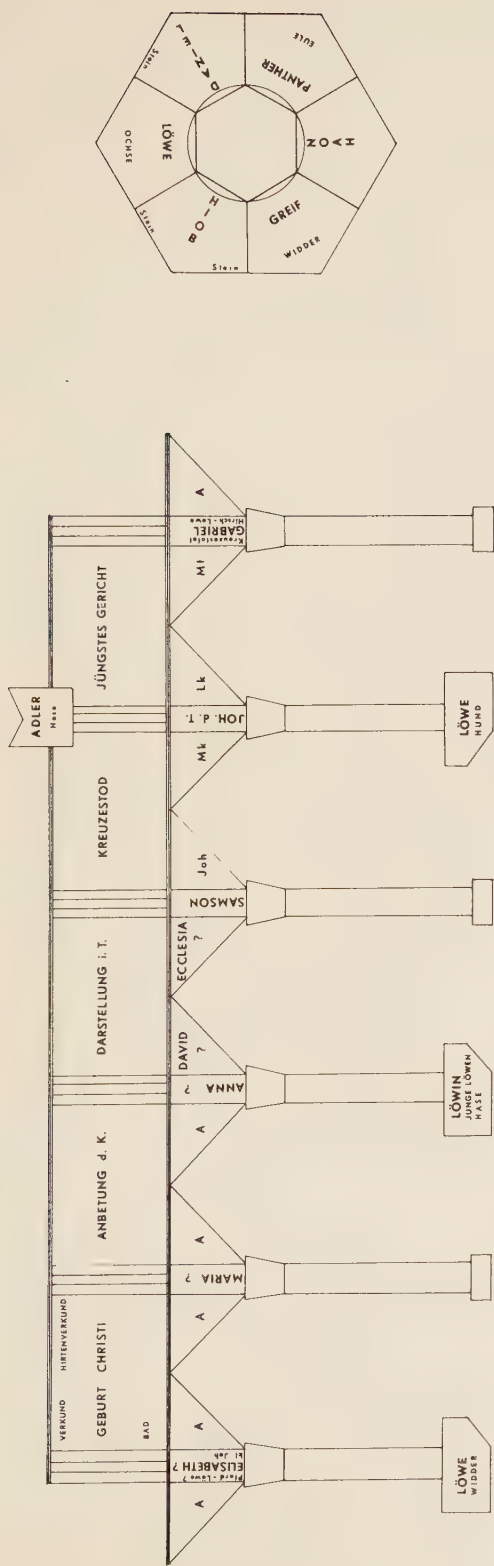
Abb. 7. Posaunende Engel
v. d. Pisaner Domkanzel



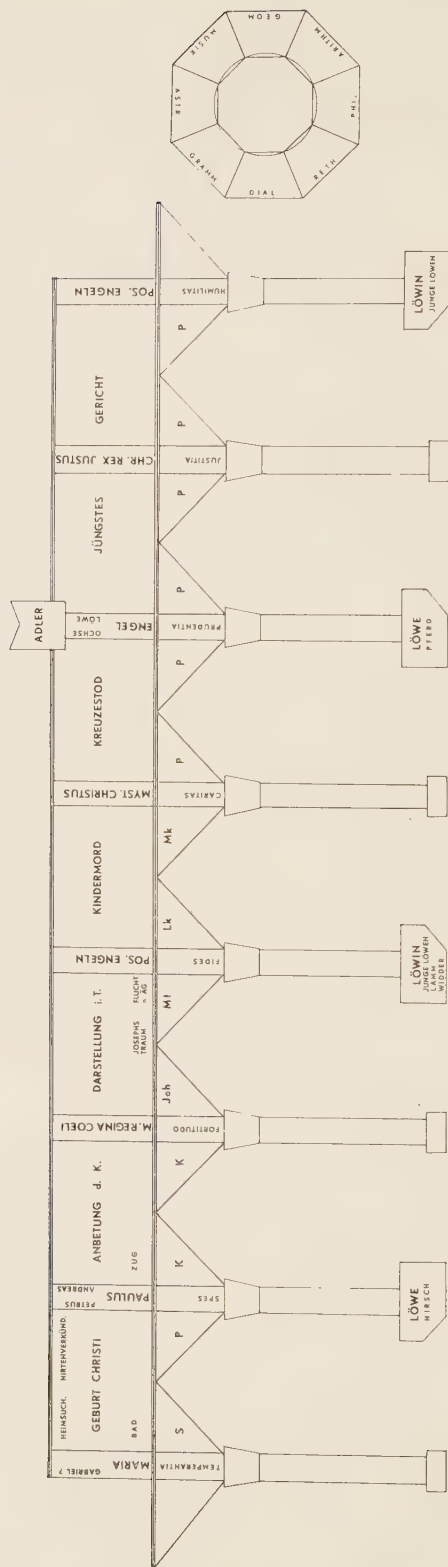
Abb. 8. Posaunende Engel
v. d. Pisaner Domkanzel



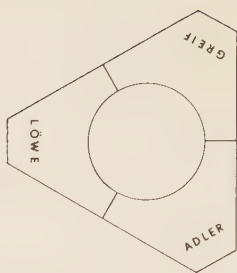
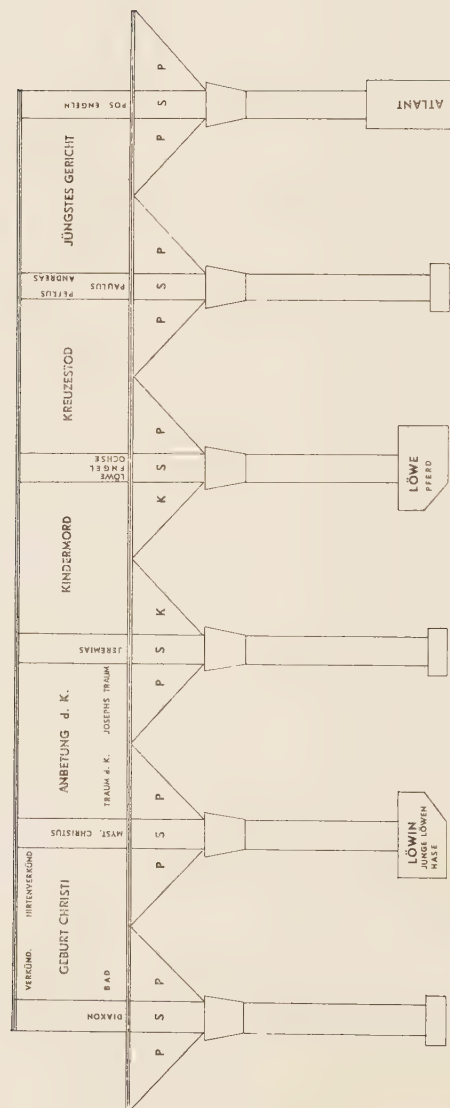
P 1/A Die Pisaner Baptisteriumskanzel. Vollendet: 1260. Zerstört und wieder aufgebaut: ? Heutiger Zustand. — Rechts: Sockel der Mittelstütze.



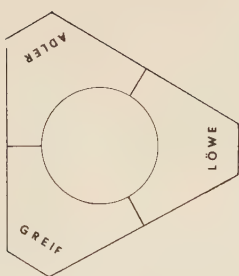
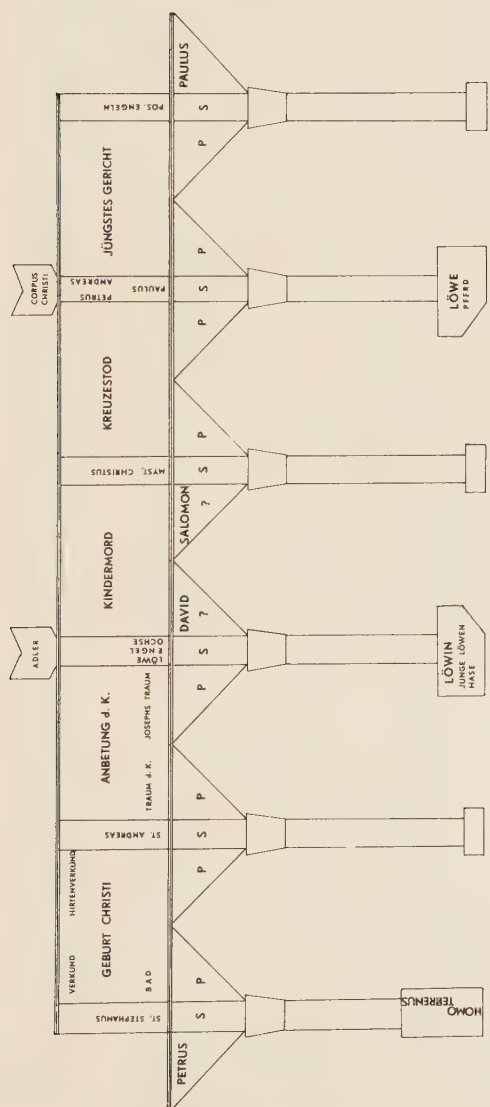
P I/B Die Pisaner Baptisteriumskanzel: Rekonstruktionsplan von I/A. — Rechts: Sockel der Mittelstütze. (Die drei Gerechten: Noah, Daniel, Hiob.)



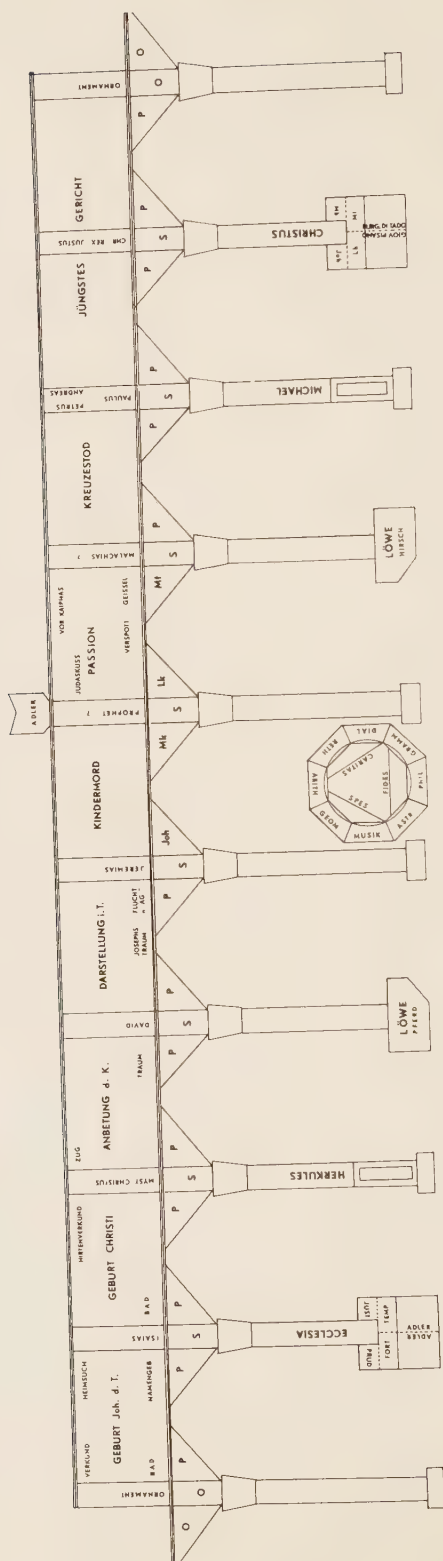
P II/A Die Sieneser Domkanzel. Vollendet: 1268. Umbau: 1543. Heutiger Zustand. — Rechts: Sockel der Mittelstütze.



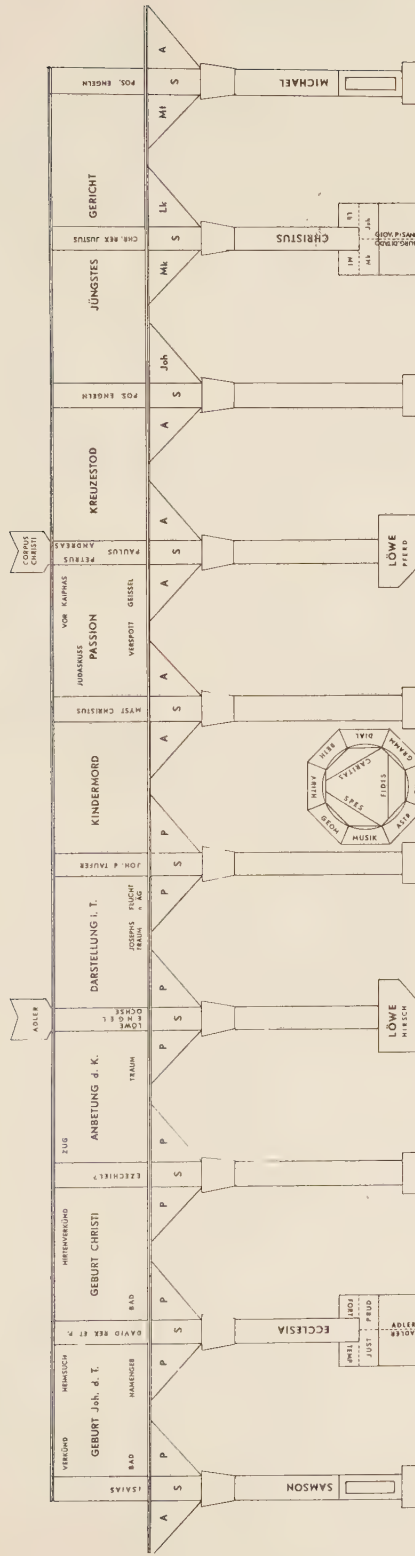
P III/A Die Pistoieser San-Andrea-Kanzel. Vollendet: 1301. Umbau: ? Heutiger Zustand. — Rechts: Sockel der Mittelstütze.



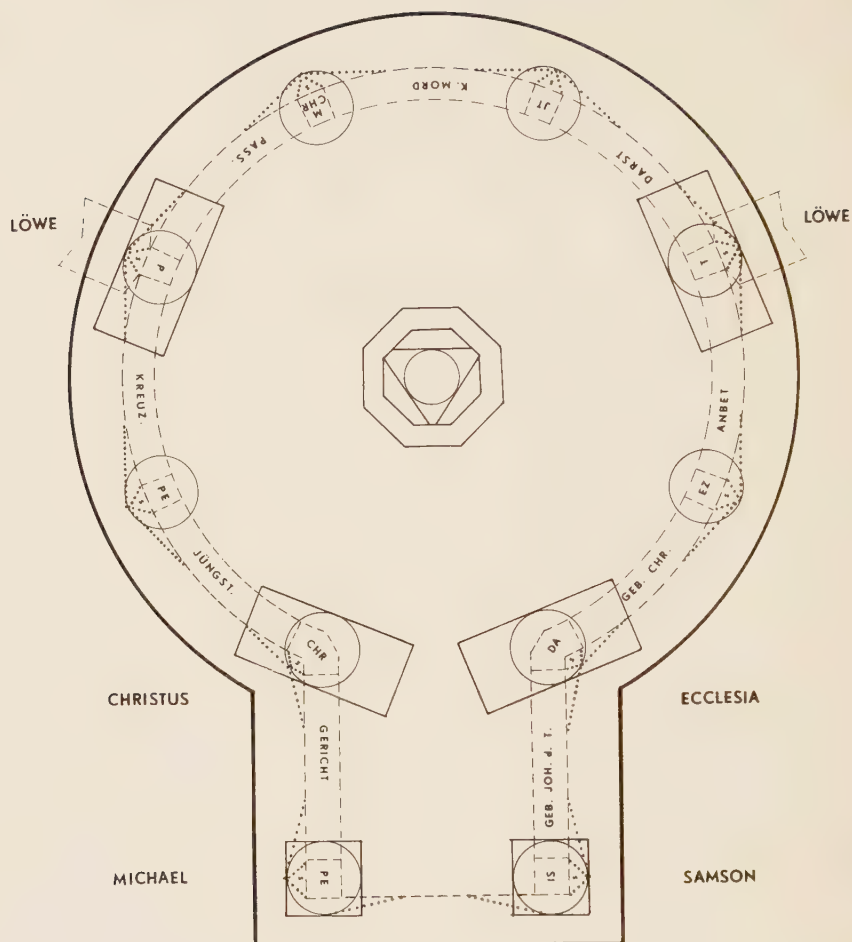
P III/B Die Pistoieser San-Andrea-Kanzel; Rekonstruktionsplan von III/A. — Rechts: Sockel der Mittelstütze.



p IV/A Die Pisaner Domkanzel, 1302-1311. Nach 1595 zerlegt und abgetragen. Wiederaufbau: 1926, heutiger Zustand: die Rekonstruktion P. Baccis.



P IV/B Die Pisaner Domkanzel: Neuer Rekonstruktionsplan von IV/A. S. z. Ergänzung: Abb. 4, 5, 6, 7 und 8.



P IV/C Die Pisaner Domkanzel: Grundriß des Neuen Rekonstruktionsplans IV/B

„Tu lascerai ogni cosa diletta
più caramente, e questo è quello strale
che l'arco de l'esilio pria saetta.
Tu proverai sì come sa di sale
lo pane altrui e come è duro calle
lo scendere e 'l salir per l'altrui scale.
E quel che più ti graverà le spalle
sarà la compagnia malvagia e scempia
con la qual tu cadrai in questa valle;
che tutta ingrata, tutta matta ed empia
si farà contra te; ma poco appresso
ella, non tu, n'avrà rossa la tempia.
Di sua bestialità il suo processo
farà la prova; sì che a te fia bello
l'averti fatto parte per te stesso.“

DANTE

„...was für ein Schicksal, ich, vielleicht
der armseligste von diesen..., ein Ausländer“

RILKE

Ich wurde am 24. August 1931 als Sohn des Handwerkers József Jászai und seiner Ehefrau Ilona, geb. Balogh, in Nord-Komárom (Ungarn, seit 1945 CSSR) geboren.

Ich besuchte zunächst die römisch-katholische Volksschule meiner Geburtsstadt, von 1941 das Gymnasium der Benediktiner, später — nach unserer unfreiwilligen Übersiedlung in die Volksrepublik Ungarn im Jahre 1947 — die Gymnasien von Mohács, Székesfehérvár und Budapest, wo ich 1951 das Abitur bestand.

1951/52 studierte ich Literaturgeschichte an der Universität Budapest. Nach der Unterbrechung meines Studiums war ich Volksschullehrer, Erzieher, Hilfs- und Bauarbeiter, die zwei Jahre des gesetzmäßig vorgeschriebenen Militärdienstes einberechnet, bis 1956. Nach der Revolution von Oktober 1956 verließ ich mein Vaterland. Tag der Grenzüberschreitung nach Österreich: 20. November 1956.

Nach kurzer Aufenthalt in Graz habe ich in München Asyl gefunden, wo ich von 1958 bis 1964 an der Universität Kunstgeschichte, Archäologie und Ägyptologie studierte. Die entscheidendsten Anregungen zum Studium der Kunstgeschichte verdanke ich der Lehre und den unvergesslichen Vorlesungen Hans Sedlmayrs.

12. September 1959: Eheschließung mit Mária Kiss in Rom.

Frühjahr 1965: Erscheinung meines ersten Buches in ungarischer Sprache in München »Csontváry — kritikai jegyzetek« (Csontváry — kritische Notizen).

28. April 1966: Geburt meines Sohnes Dávid.

Meine Dissertation entstand aus einem Referat, das ich am 29. Januar 1963 bei Herrn Professor Dr. Hans Sedlmayr gehalten habe. Nach seiner Emeritierung arbeitete ich selbständig weiter; nach dem kurzen Interregnum hatte Herr Prof. Dr. Wolfgang Braunfels meine Arbeit mit Rat und Tat gefördert.

Meine Lehrer, bei denen ich Vorlesungen gehört bzw. Übungen mitgemacht habe, waren: M. R. Alföldi, L. Behling, E. Bielefeld, W. Braunfels, Th. Dombart, D. Grassi, W. Gross, G. Heller, E. Homann-Wedeking, E. Hubala, O. Lehmann-Brockhaus, N. Lieb, W. Messerer, H. W. Müller, R. Oertel, W. Otto, M. Rassem, H. Sedlmayr, E. Strauss, H. Walter, W. Weidlé, K. Wessel, F. Willemsen.

Est modus in rebus, sunt certi denique fines.

Ich habe meine Dissertation ohne jedem Stipendium angefertigt. Das Notwendigste zum Leben konnte ich als Gelegenheitsarbeiter (Zeitungspacker und Maschinensetzer) verdienen. — Mein Dank gebührt mit ganzem Herzen allein meiner Frau und meinem Sohn, die das bittere Brot dieser Jahre in Elend und Not mit mir geteilt haben.

München, am 29. Dezember 1967.

Géza Jászai

© Géza Jászai, München 1968

Alle Rechte vorbehalten

Schrift: Linotype Candida, 9/10

Satz und Druck: Danubia Druckerei, München

Klischeeherstellung: Heinloth & Co., München

Einband: Buchbinderei Albert Frank, München

Auflage: 300, Dissertationsdruck

Printed in Germany

